Über Herstellung

des

Gemeine- und Chorgesanges

in der evangelischen Kirche.

Geschichtliches und Vorschläge.

Von

Carl v. Winterfeld.

Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1848.

Über Herstellung

des

Gemeine- und Chorgesanges

in der evangelischen Kirche.

I. Einleitung.

Die gegenwärtige Beschaffenheit des Gemeine- wie Chorgesanges in unsern evangelischen Kirchen hören wir allgemein als eine wenig erfreuliche, der Verbesserung dringend bedürftige tadeln. Über die Mittel jedoch, einen gedeihlicheren Zustand herbeizuführen, herrschen die abweichendsten Ansichten, je nach dem Standpunkte derjenigen, die an dieses Unternehmen sich wagen wollen; ein Widerspruch, wovon bereits die letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts uns reichliche Beispiele gewährt. Auch dürfen wir uns nicht bergen, daß ein großer Theil der damals von mancherlei Seiten her angestellten Versuche mit dahin gewirkt habe, eine noch größere Verwirrung, einen noch tieferen Verfall herbeizuführen.

Der Verfasser dieser Blätter, indem er denen sich anschließt, die ein so herrliches Gut, als unser Kirchengesang ist, zu seiner ursprünglichen Würde zurückzuführen trachten, findet seine Berechtigung dazu in seinen bisherigen Bestrebungen. Vor noch nicht Jahresfrist vollendete er durch Gottes Gnade, nach vieljährigen Vorarbeiten, eine Schrift über den evangelischen Kirchengesang und dessen Verhältniß zu der Kunst des Tonsatzes. Unmittelbar aus den Quellen suchte er ein lebendiges Bild seines Entstehens, seiner mannichfachen Abwandlungen, seines Verfalles zu gewinnen, war mit allem Ernst befleißigt, es fest-

zuhalten und in die Schrift niederzulegen, damit es auch Anderen anschaulich gegenübertrete. Während diese Herstellung vergangener Zeiten ihn beschäftigte, während das Bild derselben allgemach vor ihm sich aufrollte, mußte nothwendig die Sehnsucht in ihm erwachen, jene herrliche Blüte christlich-kirchlichen Lebens, die als eine vergangene seinen Blicken sich erneuerte, nicht allein den Blättern seiner Darstellung anvertraut, sondern sie auch in frischem, gegenwärtigem Leben wiederum sich entfalten zu sehen. Was ihr heilsam und förderlich, was ihr verderbend und schädlich geworden, durfte er ja hoffen, auf dem Wege, den er durchwandelte, erkannt zu haben; eben wie auf jenem Pfade die innige Überzeugung immer mehr sich ihm befestigt hatte, daß hier nicht von einer einmaligen Lebensentwicklung die Rede sei, die an bestimmte zeitliche, in solcher Gestalt nimmer wiederkehrende Verhältnisse sich knüpfe, sondern von einer solchen, die auf dem inneren, ewigen Bedürfnisse beruhe, dem Geber aller guten und vollkommenen Gabe durch eine der köstlichsten, deren er uns gewürdigt, die Gabe des Gesanges, das willige Opfer des Herzens und des Mundes darzubringen.

So sind diese Blätter hervorgegangen, und wie sie dem früheren Werke ihres Urhebers ihre Entstehung verdanken, werden sie auch billig damit zu beginnen haben, das Bild, dessen Herstellung jenes Unternehmen beabsichtigte, in wenigen, gedrängten Zügen dem Gedächtnisse wieder hervorzurufen.

II. Geschichtliches.

Unter uns Deutschen, einem gesangesfreudigen Volke, dem, zumal in früherer Zeit, Alles, wovon es innerlich bewegt wurde, leicht in die Form des Liedes sich gestaltete, das alles in dieser

Gestalt ihm Dargebotene in begierigem Entgegenkommen ergriff, sproßte um den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, mit der Erneuerung christlicher Lehre und christlichen Lebens, auch eine Fülle geistlicher Lieder auf, und verbreitete sich mit unglaublicher Schnelligkeit. Es waren Lieder in eigentlichem Sinne des Wortes, nicht für einsames Lesen bestimmt, sondern für den Gesang, durch den allein sie laut werden konnten als Eigenthum Vieler im gemeinsamen Bekenntnisse heilsamer Lehre, innigen Gebete, begeisterten Lobgesange. Mit dem raschen Anwuchse dieser Lieder hielt jedoch der ihrer Melodieen, der Gesangesformen mit denen sie eintreten sollten in den Gemeinbesitz des Volkes und in die erneuerte Kirche, zu Anfange nicht gleichen Schritt. Jene wenigen deutschen, der Kirchenreinigung zumeist um etwa ein Jahrhundert vorangegangenen deutschen geistlichen Lieder, denen nur das den Grundsätzen dieser Erneuung und Reinigung Widerstrebende abgestreift wurde, brachten zwar ihre meist köstlichen Weisen mit, und was von uralten Hymnen der frühesten Kirche man übertragend sich aneignete, ließ durch leise, volksgemäße Umgestaltung der altersgrauen Weisen, mit denen es zuvor allein durch den Mund der Priester oder des Chores heimisch gewesen war im Heiligthume, als Eigenthum des Volkes, der Gemeine, sich leicht gewinnen. Dem wachsenden Bedürfnisse genügte indeß auf solchem Wege Erworbenes nicht, und wie die frisch aufquellende Fülle geistlichen Liedergesanges unbewußt, aber zufolge innerer Nothwendigkeit, in die dichterischen Formen des Volksliedes sich gestaltete, so wurden mit Vorliebe auch die Gesangesformen desselben ergriffen. Das Heilige gesellte sich dem Weltlichen, nicht von ihm überwältigt oder gar entweiht, sondern es heiligend und weihend, bis zu völliger Verdunkelung seines Ursprunges. Ein solches, wenn auch in vielen Fällen umgestaltendes, die Erfindung also nicht

ausschließendes Entlehnen fremder Formen, hätte aufhören können mit dem allgemach zunehmenden Hervorgehen neuer, für den wachsenden Reichthum geistlicher Lieder eigends, ursprünglich gesungener Weisen, durch die dem vorhandenen Bedürfnisse schon zu genügen war. Allein der Drang das Weltliche zu heiligen durch das Geistliche, war zu übermächtig geworden, man entlehnte auch ferner, als man es nicht mehr bedurfte. Ja, es entstanden Umdichtungen weltlicher Lieder ihrer Melodieen wegen; absichtlich behielt man deren Anfänge bei, ihre Wendungen, ja, soweit es möglich war, selbst ihre einzelnen Worte, nur daß allen mit leiser Hand eine geistliche Färbung geliehen wurde. Die anmuthige, dem Ohre und Gemüthe Aller anklingende Gesangesweise sollte dem Buhlliede entzogen, und einer reineren Bestimmung geweiht werden, oder jenes Lied um seiner Melodie willen, wenn auch von seinem Ursprunge noch zeugend, doch aufhören zu seyn, was es zuvor gewesen, und würdig werden, ihr gesellt zu bleiben. So erkennen wir in den geistlichen Liedern: „O Welt ich muß dich lassen," „Der Gnadenbrunn fließt noch," „Wie schön leuchtet der Morgenstern," noch ihren Zusammenhang mit den älteren, weltlichen: „Inspruck ich muß dich lassen ꝛc., Die Brünnlein die da fließen ꝛc., Wie schön leuchten die Äugelein ꝛc., die man mit Beibehaltung ihrer Weisen umdichtete; während bei jenen anderen: „Ich dank' dir lieber Herre ꝛc., Herr Christ, der einig Gotts Sohn ꝛc., Ach Gott thu' dich erbarmen ꝛc.," deren Melodieen den weltlichen Liedern: „Entlaubt ist uns der Walde ꝛc., Ich hört' ein Fräulein klagen ꝛc., Frisch auf ihr Landsknecht alle ꝛc.," ohne Umdichtung nur entlehnt sind, die Quelle ihrer Gesangesformen sich verbirgt und nur gelegentlich dem Forscher wieder offenbar wird.

In solchem Sinne gingen Dichtung geistlicher Lieder und

Melodieen mit einander fort durch den Lauf des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung. Übte nun auch in der späteren Hälfte dieses Zeitabschnittes so Manches eine hemmende, erkältende Einwirkung auf geistliche Dichter: der geistliche Hader, den die Spaltung der Evangelischen in zwei abweichende Hauptbekenntnisse erzeugte, als innere, die immer mächtiger hervortretenden Gegenwirkungen der älteren Kirche, als äußere Störung; die Tonkunst, durch welche das geistliche Lied erst wahrhaft Eigenthum der Kirche wurde, blieb davon unberührt, und entfaltete als kirchliche, eben in diesen letzten Zeiten des Jahrhunderts, ihre herrlichsten Blüten.

Wie es damit beschaffen gewesen, will ich nun versuchen, mit wenigen Worten in anschaulichem Bilde zu zeigen. Ein schweres Unternehmen fürwahr, da der Zweck dieser Schrift das nähere Eingehen auf Einzelnes beschränken, die gebotene Kürze aber zur Undeutlichkeit führen muß. Nothwendig ist diese Kürze allerdings: allein wo wir herzustellen gedenken, müssen wir doch zuvor das Wesen des Gegenstandes unserer Erneuung klar erkennen, wir müssen prüfen, ob er herstellenswerth und erneuungsfähig sei. Die uns dadurch gebotene Prüfung hebt jene Schranke wieder auf, zumal wo wir Gegenständen näher zu treten haben, in denen das eigenthümliche Wesen der Blütezeit des evangelischen Kirchengesanges beruht. Als solche erscheinen bei der geistlichen Melodie Tonart und Rhythmus, sie erheischen daher eine nähere Betrachtung, die wir mit jener ersten beginnen, indem wir dabei von einer Thatsache in der Natur ausgehen, auf die sowohl frühere als spätere Tonkunst, jene in näherem Anschlusse, sich gründen; eine Erscheinung, durch welche die der älteren Zeit eigene Anschauung der Tonwelt inneren Zusammenhang und Begründung gewinnt.

Der Laut jeder schwingenden Saite läßt in seinem Aus-

tönen neben sich auch die Glieder des harten Dreiklanges, mit ihm zusammenklingend, vernehmen; wir dürfen mit Recht behaupten, daß er sie in sich schließe. Zunächst wiederholt er sich, nur geschärft, in seiner Oberoctave; aus dieser entwickelt er deren Oberquinte, strebt von ihr aus, das Tonverhältniß der Quarte bildend, abermals hinauf in seine geschärfte Wiederholung, die Doppeloctave, und findet in dieser Entfaltung seines inneren Klanglebens die Grenze des durch das Gehör deutlich Wahrnehmbaren zunächst in der großen Oberterz dieser letzten, aus der endlich in weiterem Hinaufstreben die kleine hervorgeht; Tonverhältnisse, deren Verein die zweite Wiederholung der Quinte darstellt. Es sind sechs Töne die solchergestalt zusammenklingen, und sie gestalten fünf Tonverhältnisse, die Octave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz; dennoch bilden sie in diesem Miteinandertönen lediglich einen Dreiklang. Denn nur ihre Verhältnisse zu dem ursprünglichen Laute der gerührten Saite, dem Grundtone, werden von uns vernommen, nicht die zu den einzelnen, aus ihm entwickelten Zwischenklängen. Die Quarte und kleine Terz bleiben als solche in der Harmonie ungehört, und sie haben deshalb vorzugsweise eine melodische, und mittelbar erst eine harmonische Bedeutung. Der Aufschwung des Grundtones in sein erstes, selbständiges, ihn nicht mehr in steigender Schärfung nur wiederholendes Erzeugniß, in die Quinte, und seine Rückkehr in sich selbst bei fernerem Aufsteigen durch die Oberquarte dieser letzten, begründet eben in diesem, jene Rückkehr vermittelnden Tonverhältnisse, die wesentliche Schlußformel der Grundstimme jedes Tonstückes, die sogen. Baßklausel. Allein auch ein neues, vorzugsweise melodisches Verhältniß wird dadurch gewonnen für die Reihe der bereits von uns gefundenen, in den Grenzen der Octave befaßten, und sie gliedernden. Es ist der sogenannte Unter-

halbton, der Halbton vor dem Endklange jedes vollen Schlusses. Denn zufolge der von uns hier an die Spitze gestellten Urerscheinung schließt jeder selbständig betrachtete Ton die große Terz, das Hauptglied des harten Dreiklanges, in sich; jedes der beiden Glieder jener durch die Quarte dargestellten Schlußformel, wie sie in der ursprünglichen Tonfolge erscheint, befaßt in sich also dieses Verhältniß, es stellt sich dar als die natürliche Begleitung jener Schlußformel, und fügt sich demnach als große Oberterz der Oberquinte, als Halbton unter der Oberoctave, in die gefundene Tonreihe. Die kleine Terz erscheint in der ursprünglichen Tonfolge, wie schon erwähnt, als Ergänzung der Quinte von der großen Terz aus; ihr mehr gemäßigter Aufschwung giebt den Gesängen, in denen sie vorwaltet, eine eigenthümliche Weichheit, die auch der auf sie gegründeten Dreiklangsharmonie sich mittheilt, wodurch sie denn auch eine harmonische Bedeutsamkeit gewinnt.

Durch die Urharmonie des harten Dreiklanges, wie sie innerhalb der Grenzen der Octave sich befaßt zeigt, sind uns nun mittelbar auch die Bestandtheile der harten Tonleiter, der Grundlage aller Melodie, gegeben. Über dem Grundton seine große Terz, Quinte, und der Unterhalbton der Octave; die größere Hälfte der durch die Quinte getheilten Octave ausfüllend, erscheinen daneben die Oberquarte des Grundtones, und deren kleine Unterterz; die kleinere Hälfte gliedert sich vollständig durch die kleine Unterterz der Octave; alles Verhältnisse, die, wenn auch in anderen Beziehungen, doch in gleicher Wesenheit, bereits in jener Urerscheinung befaßt waren. Durch sie tritt, völlig naturgemäß, die Tonreihe in das Leben, die wir die harte, diatonische Leiter nennen.

Durch die Gestaltung der Tonart aus der Tonleiter unterscheidet sich nun die Tonkunst des 16ten Jahrhunderts von

der unsrigen, also auch die aus jener älteren Zeit hervorgegangene geistliche Melodie von der späteren. Wollen wir jene in ursprünglicher Reinheit herstellen, so ist uns noth zu wissen, worin ihr eigenthümliches Gepräge bestehe, und ein wesentlicher Theil desselben beruht auf der Tonart. Wenn unsere Zeit von einer Tonart redet, so hat sie ein Doppeltes dabei im Sinne: den Unterschied des Harten und des Weichen, der auf dem Vorwalten der großen oder kleinen Terz innerhalb der Tonleiter sich gründet, und die Tonhöhe. Die weiche, der harten entsprechende Leiter entsteht uns, wenn wir von der großen Terz dieser letzten auf deren Unterquinte zurückgehen, und den die tiefere Grenze dieses Verhältnisses bildenden Ton als Grundklang der in der harten Leiter schon vor uns liegenden Reihe ansehen. Die durch ihn und die große Terz jener Leiter dargestellte Quinte erscheint uns dann, wie in der besprochenen Urerscheinung, durch die große und kleine Terz gegliedert, nur in umgekehrter Folge. Denn dem neuen Grundtone liegt, durch ihn und den bisherigen gebildet, nunmehr die kleine Terz zunächst, und erst über ihr baut die große sich auf. Steigen wir endlich, wie in der harten Tonleiter aufwärts, so hier von der Oberoctave des neuen Grundtones, den wir abwärts gebildet, zu ihm herab; so bilden die Glieder der bisher harten Leiter in ihrer dadurch bedingten Folge eine Reihe in der die kleine Terz vorwaltet, und derselben ihr Gepräge aufdrückt; diese nennen wir die weiche Tonleiter. Für unsern gegenwärtigen Zweck bedarf es nicht der näheren Erörterung, weshalb diese, aus den Gliedern der harten hervorgehende Tonart, dieselben nur im Abwärtsgehen unverändert bewahre, aufsteigend aber, unmittelbar vor ihrer höchsten Tongrenze, deren zwei durch Schärfung um einen Halbton verändere, und dadurch, bis auf das Vorwalten der kleinen Terz, wiederum die Tonfolge einer harten

Reihe darstelle. Eben so stellen wir es hin als eine Thatsache, daß unsere gegenwärtige harte wie weiche Tonleiter das Verhältniß des Halbtones, das der ursprünglichen diatonischen nur auf der 3ten und 7ten Stufe eignet, durch fünfmaliges Einschalten jetzt auf einer jeden wiederfinde, und also eine Folge von 12 Halbtönen darstelle. Dadurch nun wird sie befähigt, von einer jeden dieser Stufen aus, als neuem Grundtone, wiederum eine harte und weiche Reihe nach gleichen Verhältnissen zu gliedern; übereinstimmend also in diesen mit der ursprünglichen, abweichend nur in der Tonhöhe ihrer Grenzen. Nach dieser unterscheidet dann ferner unsere Zeit ihre Tonarten; vier und zwanzig, die eine Hälfte harte, weiche die andere.

Eine ganz andere Anschauung der Tonart lebte im sechzehnten Jahrhundert. Nur in den Tonwerken dieser merkwürdigen Zeit, ihrer künstlerischen That, offenbart sich uns dieselbe genügend; durch ihre Lehre finden wir uns wenig nur darüber aufgeklärt. Übend und schaffend waren jene Tage um Vieles vorausgeschritten jener grüblerischen Entwicklung der Lehre, durch welche sie die Grundsätze ihres Übens und Schaffens festzustellen und zu deuten strebten, es jedoch nur auf ungenügende Weise erreichten. Ja, diese Lehre ist, einer gewissen Ausbildung ungeachtet, doch niemals zur Vollendung gediehen, vielmehr in der Auffassung einer späteren, von den Tonwerken ihrer Vorgänger völlig absehenden Zeit zu einer Quelle trüber Verwirrung, einem Gegenstande der Geringschätzung und Verwerfung geworden, welche auf die Kunstübung, der man in stolzer Nichtachtung vorüberging, mit übertragen wurde, und Verwahrlosung wie Entstellung der aus ihr entsprossenen Werke zur Folge hatte. Die folgende Betrachtung nimmt deshalb nur einige allgemeine Grundzüge der älteren Lehre zu Hülfe, und hält sich mehr an das durch die Kunstschöpfung Bewährte, in

seinem Verhältnisse zu der Thatsache der ursprünglichen Klang-erzeugung.

Die sieben Klänge der diatonischen Tonleiter gewähren die Möglichkeit, ihren Anfang an 7 verschiedenen Stellen zu nehmen. Dadurch, und durch die auf solchem Wege veränderte Folge der Verhältnisse, in welche jedes einzelne Glied der Leiter zu deren neu gewähltem Anfangspunkte oder Grundtone trat, gestalteten sich die Tonarten jener Zeit. Nicht auf einer gleichen Folge dieser Verhältnisse bei nur abweichender Tonhöhe, wie in denen unserer Tage, sondern auf einer verschiedenen beruhten dieselben. Die Eigenschaft der durch Wechsel des Grundtones sie gestaltenden Leiter, als einer weichen oder harten, hatte einen wesentlichen Einfluß allerdings auf ihr eigenthümliches Gepräge, er war jedoch auf diese und die Tonhöhe nicht lediglich beschränkt. Drei dieser Tonarten waren harte: die auf den Grundtönen C, F, G beruhenden; vier weiche: die auf D, E, A, H gegründeten; deshalb aber keinesweges übereinstimmende. Von jenen drei eignete der zuerst genannten neben der großen Terz die große Septime, und darin kam sie der nach ihr erwähnten überein, während diese dagegen statt der reinen Quarte die übermäßige, den Tritonus, zeigt. In der großen Terz und reinen Quarte kam die dritte wiederum der ersten überein, unterschied sich aber von beiden durch die kleine Septime. Die kleine Terz und Septime war den vier weichen gemeinsam, nur unterschied sich die erste mit D beginnende von den drei andern durch die große Sechste; war nun wiederum die kleine Sechste den übrigen drei gemeinsam, so zeichnete die 2te auf E beruhende durch die kleine Secunde sich aus, die 3te mit A anhebende durch die große, die auf H gegründete endlich durch die kleine Secunde und die verminderte (falsche) Quinte; abweichende Tonverhältnisse waren daher in einer jeden von ihnen

vorherrschend. Dadurch allein jedoch, alle ohne Ausnahme, wurden sie noch nicht fähig im Sinne jener Zeit Tonarten zu heißen. Um harmonisch wie melodisch entwicklungsfähig zu seyn, nach Maaßgabe der zuvor vielfach besprochenen Urerscheinung, die als geheimnißvolles Gesetz die gesammte Tonkunst jener Tage beherrschte, mußte eine jede Reihe von Klängen solcher Art im Verhältnisse zu ihrem Anfangspunkte oder Grundtone, einestheils die Glieder eines beider Dreiklänge, anderntheils die reine Quarte enthalten, die Haupt- und Grundverhältnisse der natürlichen, in jener Erscheinung dargestellten Tonfolge. Zwei jener Reihen beschlossen jedoch dieselben nicht in sich; der 4ten unter ihnen — lassen wir sie nach Maaßgabe der Tonleiter **C, D, E, F, G, A, H** auf einander folgen — der mit **F** beginnenden also, gebrach die reine Quarte, der 7ten mit **H** anhebenden die reine Quinte; sie mußten deshalb ausscheiden. Nicht 7, sondern nur 5 Tonarten blieben hienach übrig, wie uns denn auch die Werke jener Zeit nur diese zeigen, abgesehen von Unterschieden, welche die Lehre aufstellt, und deren nähere Prüfung nicht hieher gehört. Die neuere Zeit hat freilich der älteren eine grillenhafte Beschränkung vorgeworfen bei diesem Ausschließen zweier Klangreihen aus dem Kreise der Tonarten, da es ja leicht gewesen wäre, durch Schärfung und Erniederung der Töne, die jene mangelhaften Verhältnisse erzeugten, eine Ausgleichung zu treffen, und in ihrem Sinne hatte sie daran Recht, weil ihr die Tonhöhe neben der Eigenschaft der Terz allein bei der Tonart galt. Sie vergaß aber die Grundanschauung der älteren Zeit, der die abweichende Folge der Tonverhältnisse das Entscheidende war, der also das vorgeschlagene, angeblich durch unglaubliche Blindheit allein übersehene Auskunftsmittel nicht gelten konnte, da es die 4te Reihe der ersten, die 7te der 3ten gleich gemacht, eine neue Tonart

also nicht begründet haben würde. Leicht konnte allerdings ein solches Mißverständniß in späterer Zeit Wurzel fassen. Der älteren Zeit waren nämlich eingeschaltete Hülfstöne keineswegs fremd, ja, eben in Bezug auf jene Töne, die in der 4ten und 7ten Reihe ungenügende Verhältnisse begründeten, besaß sie dergleichen, und wendete sie vielfach an. Dieses geschah aber in ganz anderem Sinne, aus Rücksichten, die wiederum aus ihrer eigenthümlichen Tonanschauung hervorgingen. Sie wollte für diejenigen Reihen oder Tonarten, denen nur die große Terz eignete, den Wechsel zwischen dieser und der kleinen möglich machen, und so umgekehrt auch für diejenigen, die auf diese letzte sich gründeten; sie wollte das Verhältniß des Unterhalbtones auch da einführen, wo dessen Mangel nicht ein die Tonart eigenthümlich bezeichnender war, wie bei der 3ten und 5ten. So entstanden für die 1ste und 5te harte Tonreihe die Hülfstöne es und b, als die große Terz erniedernde, so für die drei übrigen weichen die Hülfstöne fis, gis, cis, als die kleine Terz schärfend, diese letzten auch der zweiten zuvor gedachten Bedingung genügend, der Bildung des Unterhalbtones; wie sie denn auch dazu dienten, am Schlusse der Gesänge überall den harten Dreiklang, die Urharmonie, darzustellen. Keiner dieser Hülfstöne hatte aber eine andere Bestimmung noch Beziehung, am wenigsten sollte er, im Sinne der Gegenwart, als Grundton einer selbständigen Leiter oder Tonart gebraucht werden können.

Die Urerscheinung der mitklingenden Töne, der durch sie gebildeten Klangverhältnisse, bildet freilich die Grundlage unserer wie der älteren Kunstübung, allein diese schloß sich näher an dieselbe, die unsrige hat in größerer Freiheit sich mehr von ihr getrennt. Jenes nähere Anschließen erscheint auch namentlich in den eigenthümlichen Beziehungen der älteren Tonarten zu einan-

der. Um diese nicht immer nach ihrer Reihefolge durch Zahlen zu bezeichnen, geben wir ihnen fortan die aus der griechischen Tonkunst entlehnten, um die Zeit ihrer Blüte ihnen beigelegten Namen, dabei jedoch ausdrücklich bevorwortend, daß durch diese nichts demjenigen was die Griechen darunter verstanden Übereinstimmendes ausgedrückt werden soll. Das Jonische, Dorische, Phrygische, Mixolydische, Äolische — die erste, zweite, dritte, vierte, fünfte der besprochenen Reihen nach der Folge ihrer Grundtöne C. D. E. G. A. — stehen selbständig da in der mittelalterlichen Tonkunst bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, und was von dem besonderen Ausdrucke der in ihnen sich gestaltenden Melodieen ausgesagt wird, darf nicht mit demjenigen in Verbindung gebracht werden, was von den Griechen den ihrigen nachgerühmt wird. Ein solcher eigenthümlicher Ausdruck tritt am bezeichnendsten hervor in dem Mixolydischen, Phrygischen, Dorischen. Jenes erste, das Mixolydische, eine harte Tonart, findet in der natürlichen, durch das Gesetz der Klangentwicklung dargestellten Tonfolge, seinen Grundklang innerhalb des um eine Octave geschärften Grundtones der schwingenden, klangerzeugenden Saite, und der Doppeloctave desselben; seine Ausweichungen (Modulationen) sind daher vorzugsweise hingewendet nach seiner Oberquarte und Unterquinte, den Verhältnissen, welche durch die seinen Grundton umschließenden Klänge dargestellt werden. Es findet, ausweichend in diesem Sinne, bei dieser Modulation eine harte Tonart wieder, während sein Grundton, für sich genommen, und nicht im Verhältnisse zu der besprochenen Tonfolge betrachtet, in der mit seinem ersten selbständigen Erzeugnisse, der Quinte, anhebenden Reihe, zu einer weichen hingeleitet wird. Seiner großen Oberterz (H) kann seine Modulation sich nicht zuwenden, denn die siebente auf diesen Klang gegründete Tonreihe erschien uns

melodisch und harmonisch der Entwicklung unfähig; es wendet sich daher zu seiner kleinen Unterterz E, dem Grundtone der weichen phrygischen Tonart. Zumeist also bewegt es sich in solchen Reihen oder Leitern, deren Grundtöne in ihrem gegenseitigen Verhältnisse den durch die Klangerzeugung geschaffenen harten Dreiklang darstellen (c. e. g.). Jenes Schweben nun zwischen Hartem und Weichem in seiner Beziehung zu diesen Reihen, doch mit Vorwalten der Herrschaft jenes ersten, hervorgebracht nicht sowohl durch subjective Willkühr des Tonsetzers, als beruhend auf der Tonart selber, dem gegebenen Gebiete, innerhalb dessen Grenzen dieser schafft und bildet, giebt dem Mixolydischen jenes Gepräge des feierlich Ernsten und doch Heiteren, das erhebend austönt in den Singweisen die ihm angehören, wie in der uralten Pfingstmelodie: „Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist," in der späteren Weihnachtsweise: „Gelobet seist du Jesu Christ," und anderen. Vorwaltender tritt das Heitere uns entgegen in dem Jonischen, dessen Beziehungen zu dem Phrygischen und Mixolydischen, nicht minder gegründet auf Glieder des harten Dreiklanges, durchweg nur aufstrebend sind: die ionischen Weisen „Vom Himmel hoch da komm ich her," „Nun freut euch lieben Christengmein," „Ein' feste Burg ist unser Gott," geben davon die Überzeugung. Abwärts gewendet sind dagegen vorzugsweise die Beziehungen des Phrygischen. Denn aufstrebend (durch seine kleine Terz) findet es nur das Mixolydische, weil die Oberquinte seines Grundtons, sonst dessen erstes selbständiges Erzeugniß wenn wir ihn an und für sich betrachten, und deshalb auch die nächste eine Modulation begründende Beziehung, es zu der nicht entwicklungsfähigen 7ten Klangreihe hinleitet. So strebt es denn abwärts zu seiner Unterquinte (a), seiner großen Unterterz (c), zu dem Äolischen also und dem Jonischen; Verhältnissen, die den weichen Dreiklang

bilden. Allein seine Modulationen finden nur einmal eine weiche Tonreihe (die aeolische, auf seiner Unterquinte beruhende), zweimal dagegen, auf- und abstrebend, eine harte, das Mixolydische, Jonische, während es selber, das Phrygische, eine weiche darstellt. Feierlicher, selbst düsterer Ernst, erklingt deshalb zwar in den auf seiner Leiter gegründeten Melodieen, eine Düsterheit jedoch, gemildert durch seine nahen, selbst vorwaltenden Beziehungen zu harten Tonreihen; es gewährt, nur auf anderer Grundlage, ähnliche Tonbilder als das Mixolydische, wie wir an den Kirchenweisen: „Christum wir sollen loben schon ꝛc. Erbarm dich mein o Herre Gott ꝛc. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc." wahrnehmen; es kann selbst vorwaltend, bis auf den Schluß, als harte Tonart erscheinen, wie in der kräftigen Melodie des Liedes: „Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc." Dazu kommt, daß seiner Leiter der Fortschritt durch einen Halbton sofort bei dem Beginne, durch einen Ganzton aber am Schlusse, ausschließlich eignet vor allen andern, und deshalb bei phrygischen Weisen, damit diese Eigenthümlichkeit nicht vermischt werde, nicht einmal der Wechsel zuläßig erschien zwischen einem halben Schlusse und einem vollen durch den Unterhalbton; ein Wechsel, der bei den übrigen Tonarten denen, bis auf die ionische, der Unterhalbton eben so fehlt als dem Phrygischen, ohne Bedenken angewendet wurde, nur daß der halbe Schluß (von der Unterquinte aus nach dem Grundtone) der vorwaltende blieb. Am meisten war dieses in der mixolydischen Tonart der Fall, der einzigen harten Tonreihe deren wesentliches Kennzeichen der Mangel des Unterhalbtones ist, in der also auch ausnahmsweise nur der volle Schluß statt fand. Gänzlich aber mied diesen das Phrygische; auch da verläugnete es sein Gepräge nicht, wo eine Singweise, wie eben die zuletzt erwähnte, einmal im Aufsteigen endete. Das Dorische, aus-

gezeichnet durch die große Sechste neben der kleinen Terz, findet seine Ausweichungen in den Reihen seiner Ober- und Unterquinte (Oberquarte) einer weichen und einer harten; streng gefaßt müßte es die nach seiner kleinen Oberterz vermeiden, weil die 4te Klangreihe (oft als das Lydische bezeichnet), als der reinen Quarte entbehrend nicht eine entwicklungsfähige Tonart darstellt. Allein auch diese Modulation kommt vor, nur erscheint dann die reine Quarte an der Stelle der übermäßigen, die Wendung geschieht also nach einer, die Verhältnisse des Jonischen, nur um eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher, darstellenden Reihe. Die doppelte Beziehung des Dorischen zu Tonarten mit der großen Terz, während nur eine einfache bei ihm stattfindet zu einer weichen, giebt ihm einen Anhauch milden, heiteren Ernstes; in den Melodieen: „Christ lag in Todesbanden ꝛc. Vater Unser im Himmelreich ꝛc. Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin ꝛc. Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc." wird man ihn nicht verkennen. Das Äolische endlich, abwärts dem Dorischen zugewendet (in der Unterquinte seines Grundtones oder dessen Oberquarte) aufwärts dem Jonischen und Phrygischen, erhält von den eigenthümlich gestalteten Klangreihen der beiden weichen Tonarten denen es vorzugsweise sich hinneigt, mehr als durch seine eigene, ein ausgezeichnetes Gepräge vor den Tonarten der Gegenwart, eben wie dieses auch bei dem Jonischen der Fall ist; denn aufsteigend stellt dieses, abwärts gehend jenes nur die Folge der Verhältnisse unsrer harten und weichen Tonarten dar.

Wir empfinden, daß in den Kirchenweisen des sechzehnten Jahrhunderts etwas sei, was sie vor denen unserer Tage auszeichnet; möge die vorangehende Betrachtung, die wir nunmehr schließen, einigermaßen nur deutlich gemacht haben, worauf es beruhe, und vor beschränkten sogenannten Verbesserungen im Sinne des Zeitgeschmackes uns behütend, auch zum Leitfaden

werden, zu erkennen, wo eine Verunstaltung bereits stattgefunden habe, um sie tilgen und das Ursprüngliche herstellen zu können.

Ein Zweites, wodurch die geistlichen Melodieen des 16ten Jahrhunderts, neben der Tonart, sich auszeichnen vor den späteren, ist ihr eigenthümlicher Rhythmus, um dessen Herstellung viele unserer Zeitgenossen, nachdem sie ihn wieder erkannt haben, eifrig bemüht sind. Die Würdigung dieser Bemühungen sparen wir dem Fortgange unserer Blätter auf; an diesem Orte gilt es nur zu zeigen, worin jene Eigenthümlichkeit bestanden habe.

Die Weisen geistlicher Lieder, wie sie gegenwärtig in unseren Kirchen gesungen werden, sind zwar keineswegs, wie man oft behauptet, von jedem Rhythmus entblößt. Darf dieser ihren Liedern nicht abgesprochen werden, deren mannichfach gegliederten Gesätzen oder Strophen sie sich anschließen, einem Vereine gemessener, in wechselnden Verhältnissen zusammengefügter Zeilen; so muß man denselben auch ihnen zugestehen, wie denn überhaupt selbst die einfachste Melodie ohne rhythmische Gliederung dem Ohre eingänglich zu werden aufhört und von einer Mehrheit meist ungebildeter Stimmen kaum mehr aufzufassen noch zu singen ist. Allein dadurch unterscheidet sich allerdings die Gestalt, in der die Kirchenweisen der Reformationszeit noch jetzt unter uns fortleben, von ihrer ursprünglichen, daß diese gegenwärtig in Tönen gleicher Zeitdauer, deren jedem eine Sylbe zugetheilt ist, einförmig trägen Schrittes dahergehen, es wäre denn, wie zuweilen geschieht, daß auf der vorletzten Sylbe jeder Zeile länger verweilt würde, oder doch mindestens vor dem Schlusse der einzelnen Glieder der Strophe.

Sie bewegen sich ferner, der Mehrzahl nach, jetzt nur in zwei- oder viertheiligem Maaße, ohne alle Rücksicht auf ihr ursprüngliches; das dreitheilige ist da allein beibehalten, wo die

wechselnde Zeitdauer einzelner Töne durch dasselbe vermieden werden konnte. Dieser Rücksicht werden wir es auch beizumessen haben, daß vielen Melodieen der späteren sogenannten pietistischen Zeit ihr dreitheiliger Takt erhalten geblieben ist, zumal denen zu Liedern daktylischer Verse, deren hüpfender Gang nur dann zu mildern war, wenn durch das Taktgewicht, nicht die Zeitdauer der einzelnen Sylben, das Gepräge der Füße ausgedrückt, und so die anständige Tongleichheit bewahrt wurde. Mit einem Worte: der Rhythmus der Kirchenmelodieen älterer wie neuerer Zeit ist jetzt durchweg nicht ein quantitirender, nur ein accentirender, und auch dieser wird durch Zwischenspiele der Orgel, die den Fortgang der Melodie ohne Rücksicht auf Ebenmaaß unterbrechen, fast unkenntlich gemacht.

Ganz anders erscheinen in alten geistlichen Melodieenbüchern, einfachen wie mehrstimmigen, vor allen die Weisen des sechzehnten Jahrhunderts. Wir finden auch wohl bei ihnen feierlich langsamen Fortschritt, Beschränkung auf gleiche Zeitdauer ihrer einzelnen Töne, wo der Inhalt der Lieder es erheischt. Eben so oft aber auch wechselnde Länge und Kürze, dreitheiliges Maaß, wo wir dessen jetzt entwöhnt sind — wie bei den Melodieen der Lieder: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr ꝛc. Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc. Erschienen ist der herrlich' Tag ꝛc. Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc.;" — neben Darstellung der Klangfüße durch bloßes Taktgewicht auch die lebendigere durch Zeitdauer der Töne; kräftig, eindringlich, mannichfaltig geltend gemachten Rhythmus. Endlich begegnet uns noch eine merkwürdige rhythmische Bildung, deren eigenthümlicher Reiz, nachdem die Kundigen unserer Zeit dafür wieder empfänglich geworden, seinen Zauber auf sie geübt, ihre Herstellung ihnen vorzüglich wünschenswerth gemacht hat, als wirksames Mittel zu neuer Belebung unseres Kirchengesanges: ich meine den rhythmischen

Wechsel. Denn eine andere Benennung weiß ich dieser Erscheinung nicht zu geben, von der die Tonlehre jener Zeit gänzlich schweigt, die also auch namenlos, und deshalb von denen, die nur aus ihr, nicht den Werken sich zu unterrichten pflegen, unbemerkt geblieben ist. Wo dieser Wechsel vorwaltet, bleibt die Zeitdauer aller einzelnen Töne, ihren gegenseitigen Verhältnissen nach, zwar durchaus ungeändert, und in sofern darf man behaupten, daß der Takt *nicht* wechsle, der Fortschritt der Melodie ein gleichmäßiger sei. So in der Weise des Liedes: „Herzlich thut mich verlangen ꝛc." die hieneben als leicht übersehliches Beispiel in ihrer ursprünglichen Gestalt aufgezeichnet ist.

Sie besteht — den letzten Ton der zweiten Zeile ihres Abgesanges, und den Schlußton des Ganzen ausgenommen — nur aus Tönen zweifacher Geltung, Zwei- und Einviertelnoten, die in solchem Verhältnisse und gleicher Bewegung unwandelbar fortschreiten. Bleibt nun in diesem Sinne, wie bemerkt, der *Takt* auch unverändert, so doch nicht das *Gewicht*; *diesem* zufolge, wie es wiederum durch die Zeitverhältnisse der Töne vermittelt wird accentirend und quantitirend zugleich, erscheinen *wechselnde* Taktformen in mannichfachen Rhythmen; daher der Name, der für diese Erscheinung mir der zweckmäßigste

schien. So sehen wir im Aufgesange einen $^3/_2$ Takt stehen zwischen zwei $^6/_4$; die beiden ersten Zeilen des Abgesanges geraden Taktes sich fortbewegen; in den letzten zwei das angegebene Verhältniß sich wiederholen. Ähnliches, in mehr und minder gleichförmigem Wechsel, allezeit jedoch unter Wahrung schönen, inneren Ebenmaaßes auch bei anscheinender Willkühr, bieten uns die Melodieen: „Freu dich sehr o meine Seele ꝛc.*) Wacht auf ihr Christen alle ꝛc.**) Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc.***) Herr Christ der einig' Gotts Sohn ꝛc.†) O Lamm Gottes unschuldig ꝛc.††) Ich dank' dir lieber Herre ꝛc.†††)" und viele andere, deren Mehrzahl von weltlichen Liedern herstammt, so daß der Schluß sich rechtfertigt, diese rhythmische Form sei von daher auf den geistlichen Gesang übertragen worden. Die gleichmäßig in ihr beibehaltenen Zeitverhältnisse verbreiten eine Ruhe über das Ganze, die den Wechsel des Gewichts innerhalb desselben nicht als wirres, unbeständiges Schwanken erscheinen läßt, sondern bald als anmuthigen Wellenschlag, bald als kräftiges, geordnetes Emporstreben.

In so mannichfachen melodischen und rhythmischen Formen wie wir sie eben uns vorübergehen ließen, bewegte sich um die Zeit der Kirchenreinigung der geistliche Liedergesang; nicht in ersonnenen, künstlich ergrübelten, sondern aus regem, unbewußtem Kunsttriebe naturwüchsig hervorgegangenen. Durch sie sollte auch der geistliche Kunstgesang eine neue Belebung erfahren, und wie dieses geschehen, haben wir nun mit Wenigem noch zu betrachten.

Von dem Jahre 1524 ab liegt uns eine doppelte Reihe kirchlicher Melodieenbücher vor: von solchen, die neben dem Liede nur dessen Singweise enthalten, und für den Gebrauch der neu

*) v. W. ev. Kircheng. I. Beisp. 47. — **) Ebd. I. 71. — ***) Ebd. I. 76. — †) Ebd. I. 78. — ††) Ebd. I. 96. — †††) Ebd. I. 137.

sich bildenden, evangelischen Gemeinden bestimmt sind, und von mehrstimmigen, in einzelnen Heften für die verschiedenen Singstimmen herausgegebenen, die der Schuljugend zur Übung, und zum Vortrage bei der kirchlichen Feier dienen sollen. Daß ihre Bestimmung eben diese gewesen, lernen wir aus Luthers Vorrede zu dem ältesten dieser Bücher, dem „Geistlichen Gesangbüchlein" **Johann Walthers** vom Jahre 1524. Nachdem der Vorredner zuvor der Lieder, und ihrer Heilsamkeit gedacht hat, fügt er hinzu: „und sind dazu auch in vier Stimmen bracht, nit aus anderer Ursach, denn daß ich gern wollte, die Jugend, die doch sonst soll und muß in der Musica und andern rechten Künsten erzogen werden, etwas hätte, damit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde, und an derselben Statt etwas heilsames lernete, und also das Gute mit Lust, wie den Jungen gebührt, einginge. Auch daß ich nit der Meinung bin, daß durchs Evangelion sollten alle Künst' zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etzliche Abergeistliche fürgeben, sondern ich wollt' alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat." Eine gleiche Bestimmung hatten die späteren, vermehrten Ausgaben des Waltherschen Singebuches, bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus (1551); andere, diesen vorangehende und nachfolgende Sammlungen mehrstimmiger geistlicher Gesänge sprechen dieselbe schon in ihren Aufschriften aus (wie Rhau's 123 geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen 1544) oder geben auf andere Weise sich kund als einem Chore beschulter Kirchensänger gewidmet. Daß aber diese Bücher dazu hätten dienen sollen, den Gesang der Gemeinen durch den Schülerchor bei dem Gottesdienste zu leiten und zu unterstützen, ist nicht wahrscheinlich. Den Mittelpunkt der in ihnen enthaltenen Tonsätze bilden zwar die noch jetzt unter uns fortlebenden Melodieen der Lieder Luthers,

und des nähern Kreises seiner Freunde und Anhänger; allein diesen Melodieen war nicht, wie gegenwärtig, ihre Stelle in der höchsten Stimme angewiesen, wo sie von Jedem deutlich hätten vernommen werden, und den allgemeinen Gesang leiten können, sondern in einer Mittelstimme, dem Tenor, deren Fortschritt von den über ihr sich bewegenden höheren Stimmen verdeckt und verdunkelt wurde. Nur in zwei Fällen unter den 38 Tonsätzen über 35 Singweisen der 32 deutschen geistlichen Lieder welche die älteste Ausgabe von Walthers Gesangbuche enthält, ist von dieser Gewohnheit abgewichen, und der Melodie ihre Stelle in der Oberstimme zugetheilt. Dazu kam aber noch insbesondere die ganze damalige Beschaffenheit mehrstimmiger Tonsätze. Schon um Vieles früher als die Zeit der Kirchenreinigung bestand die Kunst der Tonsetzer darin, aus gegebenen, nur entlehnten, nicht von ihnen erfundenen Melodieen, sei es weltlicher Lieder, sei es damals üblicher lateinischer Kirchengesänge, eine Mehrheit anderer Stimmen zu entwickeln, eine jede in möglichster Selbständigkeit und innerer Ausgestaltung, und diese in Vorauseilen und Nachfolge, in Durchkreuzen und Vereinigen, in buntem, mannichfachem Gewebe zusammentönend zu verflechten. Den Kern dieses Stimmgewebes bildete die Grundmelodie aus der es stammte: ihre einzelnen Zeilen ließ sie in dasselbe hineintönen, in kürzeren oder längeren Zwischenräumen nach Willkühr des Tonsetzers. Sie beherrschte als Stätiges, Festes, die lebhaftere Bewegung der aus ihr abgeleiteten anderen Stimmen; doch, wie schon bemerkt ist, nicht von der Oberstimme aus, sondern vom Tenor, dem Mittelpunkte des Gewebes, und diese Stelle behielt sie vorzugsweise auch in den seit der Reformation erschienenen geistlichen Singebüchern. Diese, für sich genommen sinnreiche, würdige, und eine glückliche Anordnung mehrstimmiger Gesänge begünstigende Art des Tonsatzes, die auch Luther in

seiner bekannten Lobrede auf die Musica mit Begeisterung preis't, war aber für den Anschluß der Gemeine durchaus nicht geeignet. Abgesehen auch davon, daß das Hinzutreten einer Mehrheit oft roher und ungebildeter Stimmen das rechte Verhältniß der einzelnen Theile des Gesanges zu einander durch ihr schwerfälliges, selbst die Reinheit der Ausführung gefährdendes Gewicht zerstört, die Wirkung des Ganzen vernichtet haben würde, so wäre selbst dieses Hinzutreten schon mit großer Schwierigkeit verbunden gewesen, denn die umsungene Melodie ging nicht in stätigem Fortschritte zusammenhängend daher, in einer Gestalt, wie eine Gemeine aus voller Brust, mit regem Antheile sie gesungen haben würde, sondern mit längeren oder kürzeren Unterbrechungen hinter ihren einzelnen Zeilen, nach Maaßgabe der von dem Setzer sich gestellten Aufgabe, und den daraus hervorgehenden Bedingungen seines Tonsatzes; Unterbrechungen, woraus nur ein jede Andacht ertödtendes Hemmniß des Gemeinegesanges, ein Aufmerken auf ein Anderes als den Inhalt des Gesungenen entstehen mußte. Endlich waren die meisten der in solcher Art ausgestalteten geistlichen Gesänge selbst nicht einmal geeignet, von den Gemeinen auch bei nur stillem Zuhören aufgefaßt zu werden, und zu ihrer Erbauung zu dienen. Sie waren geistliche Tonsätze nur für die Kundigen, nicht die Gesammtheit der Gemeine; die Aufgabe ihrer Setzer ging meist nur dahin, bei dem Zusammenklingen der einzelnen mit der Hauptmelodie verwobenen, aus ihr abgeleiteten Melodieen der übrigen Stimmen, jede dem Gehör widrige Reibung zu vermeiden, oder wo diese nicht zu umgehen war, sie sofort zu schlichten, damit das Mit- und Durcheinanderbewegte in seinem sinnreichen Gewebe ohne Belästigung des Ohres zur Anschauung gelange. Aufzufassen war aber dieses meist nur von den Ausführenden selber, indem ein Jeder derselben, den Andern nahe stehend, dem Gange der von

ihnen vorgetragenen Stimmen lauschend, ihr Verhältniß zu der seinigen deutlich zu erkennen vermochte; dem entfernteren Hörer mußte das kunstreiche Geflecht, dessen Kern, die Hauptmelodie, zwar wohl im Beginne des Ganzen von den anhebenden Stimmen angedeutet wurde, jedoch wegen seiner Stellung zu den übrigen die ihn umschlossen und verhüllten, seinem eigentlichen Wesen nach sich nicht genügend ausprägte, nur als ein Verworrenes, höchstens durch reiche Tonfülle Staunenerregendes erscheinen; eine Tonfülle, die in ihrer Gesammtheit durch keine Folge bedeutsamer, den Geist der Hauptmelodie abspiegelnder Zusammenklänge gegliedert war, diese Aufgabe, die ihr Urheber sich nicht gestellt hatte, auch nicht lösen sollte.

Dennoch blieb in der ersten Hälfte des Jahrhunderts und über dieselbe hinaus, selbst in der erneuten Kirche dieses Verhältniß das vorwaltende. Unter den 123 mehrstimmigen Tonsätzen über geistliche Melodieen, welche **Georg Rhau** zu Wittenberg 1544 „für die gemeinen Schulen" herausgab, haben nur 12, etwa der zehnte Theil aller, die Melodie in der Oberstimme, und um Weniges günstiger nur stellt sich das Verhältniß in der spätern Ausgabe des Waltherschen Gesangbuches von 1551, in welchem unter 78 Sätzen über Weisen deutscher Kirchenlieder, 15, ein Fünftheil aller, der Melodie im Diskant ihre Stelle anweisen. In dem 1569 erschienenen deutschen Psalter des Herzogl. Würtembergischen Kapellmeisters **Sigmund Hemmel**, einer Zusammenstellung von Psalmliedern verschiedener Dichter zu bekannten Kirchenmelodieen, finden wir dagegen wieder nur 3 Fälle in denen die Melodie der Oberstimme zugetheilt ist, und einen wo sie in der Grundstimme erscheint; in allen übrigen hat sie im Tenor ihre herkömmliche Stelle. Wie lange nun auch diese Form des Tonsatzes in der evangelischen Kirche beibehalten wurde, wie vorzügliche, selbst katholische Meister auch sie er-

wählt und einzelnes Treffliche in Behandlung ihrer Melodieen darin geleistet haben, von **Benedict Ducis** und **Ludwig Senfl** bis zu **Orlandus Lassus**, unter dessen deutschen Liedern wir sieben evangelische Kirchenmelodieen auf solche Weise behandelt antreffen; so ist sie doch eben dort nicht zu der hohen Vollkommenheit ausgebildet worden, in der sie von Meistern der römischen Kirche, namentlich **Palestrina**, an deren altkirchlichen Hymnen geübt wurde. Wir lassen die Gründe vorläufig dahingestellt, aus denen sie in den letzten fünf und zwanzig Jahren des 16ten Jahrhunderts in der evangelischen Kirche völlig erlosch, da wir später auf sie zurückkommen, und folgern daraus nicht, daß die vermißte Höhe der Ausbildung dieser Setzart in der evangelischen Kirche daher rühre, daß diese sie früher aufgegeben habe als die römische. Ein anderer, aus der Natur der Aufgabe selbst sich ergebender Grund erklärt genügender diese Erscheinung. Die Hymnen der römischen Kirche welche Palestrina behandelte, bewegen sich in einfachen, der Mehrzahl nach in gleichen Strophen; ohne rhythmische Mannichfaltigkeit gehen ihre Melodieen gleichgemessenen Schrittes fort. Ihre ernste, würdige Stätigkeit giebt den sie lebhafter umsingenden Stimmen einen Anhalt, gebietet ihnen ein Maaß, ohne doch beschränkend zu werden. Wir empfinden ihr Daseyn mehr, als daß es sich klar und vernehmlich geltend machte, und darin beruht ein eigener, geheimnißvoller Reiz, den die Meister jener Kirche wohl erkannt, und in edelstem Sinne auszubeuten verstanden haben. Die geistlichen Melodieen der evangelischen Kirche bewegen sich in Strophen mannichfacher Art, in reicher rhythmischer Ausgestaltung. Es liegt in ihrer Natur hervorzustreben aus jenem geheimnißvollen Dunkel, sich geltend zu machen, nach voller Entfaltung ihres Wesens zu ringen, und diese kann ihnen nicht zu Theil werden, wo sie von höheren über ihnen sich bewegenden Stimmen verdunkelt werden,

so vielfach diese auch die Grundzüge ihres Gesanges aus ihnen schöpfen und sie erklingen lassen mögen, so nachdrücklich die Grundstimme und jeder auf ihr beruhende, aus der Stimmverflechtung hervorgehende Zusammenklang, (soweit die Natur dieser Darstellungsform es erlaubt) auch jeden ihrer Schritte ausprägen mag. War es nun die Macht des Herkommens, welche damals die Meister der evangelischen Kirche noch lange bei dieser Form festhielt, war es das begeisterte Lob das ihr Gründer derselben gespendet hatte, die Erwägung, daß die Stellung der Singweise in einer Mittel- und zugleich melodieführenden Stimme die übrigen nöthige, zusammenhängende Melodieen zu entwickeln, und die Ausgestaltung des Einzelnen wie des Ganzen begünstige, endlich die Schwierigkeit der Aufgabe selbst, die zu Anstrengung aller Kräfte für ihre glückliche Lösung aufforderte? Wir wollen darüber nicht entscheiden; allein aus inneren Gründen schon vermochte sie nicht sich zu halten, und mehr noch aus jenen mehr äußeren, denen wir früher vorübergingen, und sie nunmehr aufnehmen.

Bei Sätzen solcher Art blieb nämlich die unmittelbare Theilnahme der Gemeine ausgeschlossen, ohne daß sie für dieses Entbehren entschädigt worden wäre durch das ihr auferlegte stille Zuhören; war sie doch selbst nicht einmal im Stande, nur die Melodie, ihr ursprüngliches Eigenthum, den Kern des durch den angehörten Gesang ihr Entgegengebrachten, mit Deutlichkeit zu erkennen, und so innerlich mindestens einzustimmen in das Gesungene. Die Anforderung des thätigen Mitwirkens bei dem Gottesdienste, der Gemeinschaftlichkeit desselben, eine aus dem Wesen der evangelischen Kirche unmittelbar hervorgehende, blieb in jeder Richtung unerfüllt, ein wesentliches Bedürfniß unbefriedigt, ein dringender Wunsch nach Abhülfe mußte laut werden.

Schon seit den 70ger Jahren des 16ten Jahrhunderts hatten Erfinder neuer Melodieen zu geistlichen Liedern gleichzeitiger Dichter — **Jacob Meiland, Joachim von Burgk, Johannes Eccard** — diese Singweisen der Oberstimme zugetheilt, und eine nur einfache, durch sie beherrschte, sie genügend hervorhebende Harmonie ihnen gegeben. Der erste, der, so viel ich gefunden, eine ähnliche Behandlung auch auf bereits kirchenübliche Melodieen grundsätzlich und allgemein in Anwendung brachte, war der Fürstlich Würtembergische Hofprediger **Lucas Osiander.** Dieser gab (1586) funfzig geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen heraus, „also gesetzet, daß ein christliche Gemeine durchaus mitsingen kann.“ In seiner Vorrede zu diesen Gesängen beruft er sich zunächst auf die Schlußworte des letzten Psalmes, daß Alles was Odem habe, dem Herrn lobsingen solle. Dieses Gebot finde aber (fährt er fort) in der Kirche dermalen keine Erfüllung. Es gebe in ihr viel herrliche lateinische Gesänge, — wie denn dergleichen auf biblische oder schriftgemäße Texte, aus der alten Kirche herübergenommen, lange noch in der erneuerten ihre Stelle behalten hatten — diese aber seien nur brauchbar für die der Sprache Kundigen; es fehle nicht an trefflichen deutschen geistlichen Liedern zu mehr Stimmen, allein verstehe man auch Melodie und Text, „so könne doch ein Lay, so der Figuralmusik nicht berichtet, nicht mitsingen, sondern müsse allein zuhören.“ Deshalb habe er, der Herausgeber, viel Nachdenkens gehabt, wie bei einer christlichen Gemeine eine solche Musik einzurichten sei, da gleichwohl 4 Stimmen zusammengingen und dennoch ein jeder Christ wohl mitsingen könne. Einen Versuch, dieses Ziel zu erreichen gebe er in seinem Werkchen. Von dem bisherigen Gebrauche, die Melodie im Tenor zu führen, sei er mit Vorbedacht abgegangen. Denn durch diese Stellung werde sie unter den übrigen Stimmen

undeutlich, der gemeine Mann verstehe nicht was es für ein Psalm sei, und könne daher nicht mitsingen. Habe sie dagegen ihre Stelle in der Oberstimme, so werde sie allgemein kenntlich, und jeder Laye könne dem Gesange sich anschließen. Er hebt die Schwierigkeit dieser Art der Behandlung hervor, und erklärt sich über das von ihm dabei angewendete Verfahren, empfiehlt die fleißige Übung seiner Tonsätze, jedoch mit der Bitte an die Pfarrherrn, allen Fleiß anzuwenden, daß bei deren Ausführung in der Kirche durch den Schülerchor die ganze christliche Gemeine mitsinge, damit das Psalmensingen nicht abgehe, sondern zunehme. „Denn (fügt er hinzu) da durch diese meine Compositiones sollte am gewöhnlich Psalmensingen einige Verhinderniß entstehen, wollte ich wünschen, daß ich kein' Noten nicht daran gesetzt hätte.“ Mit ausdrücklichen Worten ist hierin freilich nicht gesagt, daß der Herausgeber fortan alle künstlicheren Tonsätze aus der Kirche verbannt wissen wolle, allein es war doch die Frage wegen der Zulässigkeit von Gesängen in lateinischer Sprache, welche Luther um der Schüler willen bei den Vespern beibehalten gewünscht hatte, in Anregung gebracht, und der Grundsatz der Gemeinschaftlichkeit des Gottesdienstes in der evangelischen Kirche war nachdrücklich und lebhaft ausgesprochen; ein Grundsatz, aus dem die Verbannung alles, der Gemeine, sei es nun der Sprache, sei es der Form willen nicht Verständlichen, leicht zu folgern war. Eine solche Ausschließung hätte also um so mehr eintreten müssen, als Osianders Unternehmen allgemeinen Anklang fand, so daß seit dem Erscheinen seines Werkchens eine Reihe ähnlicher Unternehmungen, nur von größerem Umfange als die seinige, beginnt, eine Reihe, die bis tief in das folgende Jahrhundert fortdauert, und ein Zeugniß ablegt von der Zeitgemäßheit seines Versuches. Wäre es zu dieser Ausschließung gekommen, so hätte eben durch

Osiander, den streng lutherischen Eiferer, die lutherische Kirche der calvinischen sich genähert, von der sich gänzlich zu scheiden sie doch bestrebt war. Früher schon hatte in der calvinischen Kirche ein den Gesang der Gemeine und den des Chors verschmelzender Versuch ähnlicher Art stattgefunden, nur nicht in so durchgreifender Art als der Osianders. Diese Kirche, auf den Gesang der in der Landessprache nachgedichteten Psalmen sich beschränkend, hatte an **Claude Goudimel** einen Tonsetzer gefunden, der die, zumeist weltlichem Gesange entlehnten Melodieen derselben, der Mehrzahl nach ganz einfach 4stimmig behandelt hatte; Tonsätze, die in Deutschland so großen Beifall fanden, daß seit 1565 bereits eine von Ambrosius Lobwasser ihnen unterlegte deutsche Übertragung vorhanden war, mit der sie 1573, dreizehn Jahre vor Osianders Unternehmen, zum ersten Male erschienen, und eine weite Verbreitung fanden, wenn auch später hart angefochten durch lutherisch Rechtgläubige. Goudimel aber und sein späterer Nachfolger, **Claudin Lejeune**, schlossen sich in ihrer Art des mehrstimmigen Satzes nicht allein dadurch an die ältere Weise der Behandlung, daß sie den Hauptgesang vorzugsweise im Tenor führten, sondern auch dadurch, daß sie bestrebt waren eine jede der von ihnen verbundenen Stimmen zu einer selbständigen Melodie auszugestalten; nur darin wichen sie von ihr ab, daß sie das Durchkreuzen der Stimmen zu vermindern suchten, das bei Goudimel nur da erscheint, wo er einen doppelten Satz über dieselbe Singweise giebt. Dieses Verfahren beider Meister bedingte sich durch den Grundsatz ihrer Kirche, die, außer dem Psalmengesange, jede Art der Kunst von ihrem Gottesdienste ausschloß. Sie hatten daher auf die Bedürfnisse der Gemeine Rücksicht zu nehmen durch größere Einfachheit, wollten jedoch den Anforderungen der Kunst sich dabei nicht gänzlich entziehen, damit das Ein=

fachere nicht zum Kunstlosen werde; Ansprüche, denen die möglichste Ausgestaltung und Selbständigkeit des Einzelnen, in bisheriger Weise, nur in anderer Form, am Besten zu genügen schien. Der Kunst also gehören ihre Werke unbezweifelt an, und verdienen hochachtendes Anerkenntniß; aber „strahlende Meisterwerke," wie sie vor Kurzem genannt worden, würden sie dann nur heißen können, wenn neben andern Vorzügen ihrer Sätze, diesen auch noch der einer strahlenden Entfaltung des Geistes ihrer Melodieen nachzurühmen wäre, in einer Reihe die Eigenthümlichkeit derselben bedeutsam ausprägender Zusammenklänge; dieses aber vermögen wir von ihnen nicht auszusagen. Sie bilden ein ehrenwerthes Mittelglied zwischen der ältern Setzweise, und der später durch Osiander angebahnten; sie bekunden ein für die gesammte Tonkunst fruchtbar gewordenes Streben nach selbständiger Melodiebildung, die von gelehrten Tonsetzern bis dahin über künstlicher Stimmenverflechtung vernachlässigt, von denselben geringgeschätzt worden war. Allein die von beiden Meistern gepflegte Form ist eine einzeln stehende geblieben, und hat keine Nachfolger gefunden, während der von Osiander eingeschlagene Weg mit Eifer betreten wurde, ja, auch mit Bezug auf das Bedürfniß der Calvinischen Kirche; **Samuel Marschall**, Organist zu Basel, einer der ersten, wenn nicht der früheste Nachfolger Osianders, behandelt nach dessen Grundsätzen nicht allein die Melodieen der gangbarsten Lieder der lutherischen Kirche, sondern auch die des Lobwasserschen Psalters ohne Unterschied, und seitdem haben die trefflichsten Tonmeister der evangelischen Kirche — **Seth Calvisius, Andreas Raselius, Bartholomäus Gesius, Jacob, Hieronymus** und **Michael Prätorius, Hans Leo Haßler, Gotthard Erythräus, Erhard Bodenschatz, Martin Zeuner, Melchior Frank** und Andere — ähnliche mehrstimmige Singbücher heraus-

gegeben „also eingerichtet daß ein jeder Christ mit einstimmen kann.“

Einen Umschwung brachte diese neue Weise der Behandlung hervor, und mußte ihn sachgemäß zur Folge haben. Bereits in den Tonsätzen Goudimels ließ die vorwaltende größere Einfachheit eine solche Veränderung erkennen, doch war in ihnen Manches und Bedeutendes noch geblieben was an die ältere Weise erinnerte, und sie aufrecht erhielt. Vor allem der beibehaltene Sitz der Hauptmelodie im Tenor, und dessen Folgen, unter denen zu den wichtigsten die gehörte, daß in der vorwaltend gehörten Oberstimme eine selbständige Gegenmelodie erscheinen mußte, wenn der Satz nicht unerfreulich und schaal werden sollte, wodurch denn der Tonsetzer mittelbar dahin geführt wurde auch die übrigen Stimmen in solcher Weise zu gestalten. Eine Nöthigung dieser Art war in der neuen Form der Behandlung nicht länger vorhanden; die Hauptmelodie erklang herrschend in der Oberstimme, und die Aufgabe gestaltete sich dahin um, nunmehr vornehmlich den Baß, die alle übrigen in der Tiefe tragende Stimme, auf das nachdrücklichste zu betonen, damit er jeden Fortschritt des in der höchsten waltenden Gesanges bedeutsam auspräge, diesem eine kräftige Grundlage gewähre, so daß, wie jeder einzelne Klang eine Fülle anderer in sich schließt, nun auch jene Reihe von Klängen durch welche, aus der Tonleiter hervorblühend, die Melodie sich gestaltet, ihren innersten Lebensgeist offenbare, den in ihr verschlossenen Geist der Harmonie entfalte. Eben hierin lag der Gewinn, den diese neue Art des Tonsatzes der Kunst brachte, und wahrlich ein sehr wesentlicher. Freilich war damit im Anfange eine Einbuße verknüpft, das Zurücksetzen der Ausgestaltung des Einzelnen hinter die Gesammtwirkung des Ganzen, ein Gebrechen von dem die Sätze Osianders und Marschalls, auch wohl manches

Späteren noch, kenntliche Spuren zeigen, so daß es dem flüchtigen Beobachter scheinen möchte, der erlangte Gewinn werde durch den Verlust wieder aufgewogen den er herbeigeführt. Dem war indeß nicht so. Fehlen konnte es nicht, daß die neue, den Bedürfnissen der Gemeine als zusagender erkannte Art des Tonsatzes, eine Vorübung erforderte, um sich ihrer zu bemeistern und nicht sofort in voller Bedeutsamkeit auftreten konnte. Allein, sofern sie doch mehr nun auf das Ganze gerichtet war, brachte sie dieses auch dem fernen Hörer, selbst dem unkundigen, näher, schärfte bei thätiger, unmittelbarer Theilnahme sein Verständniß desselben, ja, setzte selbst den an solcher Theilnahme Behinderten in ein lebendigeres Verhältniß zu dem nur Angehörten. Der Gesang der Gemeine, zuvor durch seinen Gegenstand allein, die kunstreich behandelte Melodie des Kirchenliedes, mittelbar erhoben in das Gebiet der Kunst, von dem die Gemeine selbst jedoch immer noch fern gehalten blieb, trat nun unmittelbar ein in dasselbe, die Gemeine auf höhere Weise als zuvor hineinziehend in den geheiligten Kreis des Gottesdienstes; eine völlige Ausschließung der höheren Tonkunst, welche die Folge seyn zu müssen schien von dem eingetretenen Umschwunge, wurde dadurch verhindert, daß eben er eine neue, der Eigenthümlichkeit, den Grundsätzen der evangelischen Kirche mehr zusagende höhere Kunstentwicklung zur Folge hatte. Dieser wurde ihre Blüte in raschem Fortschritte zu Theil durch einen großen Meister, dessen Schöpfungskraft in den letzten 25 Jahren des sechzehnten Jahrhunderts auf ihrer Höhe stand, dessen Wirksamkeit noch durch die nächsten elf des folgenden sich fortsetzte: **Johannes Eccard**, in der Reichsstadt Mühlhausen 1553 geboren, Schüler des Orlandus Lassus, seit 1579 zu Königsberg in Preußen am Hofe des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach heimisch, später (1608 — 1611) zu Cölln an der Spree am

Hofe der Churfürsten Joachim Friedrich und Johann Sigismund. Von ihm besitzen wir aus dem Jahre 1597 zwei Bände fünfstimmiger Tonsätze über die Melodieen der gebräuchlichsten Kirchenlieder und aus dem folgenden eben so zwei Bände 5-, 6- und 8stimmiger „Preußischer Festlieder“ wie er sie bezeichnet, da sie neben denen seines Freundes und Landsmanns Ludwig Helmbold, zu großem Theile von mitlebenden preußischen Dichtern für ihn gesungen waren, um sie durch seine Töne zu beleben. In dem Vorworte zu dem früheren beider Werke lobt er anerkennend die fromme Meinung derer, welche die Melodieen der Kirchenlieder in ihren Tonsätzen der Oberstimme zugetheilt, und sie völlig einfach behandelt hätten, um den Gemeinen das Einstimmen möglich zu machen, fügt aber hinzu, daß in dieser Setzweise welche der Melodie die herrschende Stelle einräume, bisher nichts Anmuthiges und der Kunst Gemäßes zu seiner Kenntniß gelangt sei. In solcher Art ein Neues zu leisten spricht er aus als seine Aufgabe. Die Melodieen habe er nach preußischer Singart unverändert in der Oberstimme behalten, in stetem, durch keine Unterbrechung gehemmtem Fortschritte, damit die Gemeine sie „aus dem Discantu wohl und verständlich hören, und bei sich selbst nach ihrer Andacht singende imitiren könne;“ in der Behandlung der übrigen Stimmen hoffe er den Beifall erfahrner Künstler zu gewinnen. Und dieser, wahrlich, ist ihm für alle Zeiten gesichert. Denn auf das Glücklichste hat er erreicht, was durch die neue Art des Tonsatzes eben nur angebahnt war: kräftige bedeutsame Gesammtwirkung, mit eigenthümlicher, feiner, geistreicher Ausbildung des Einzelnen zu verbinden, Verweben wie harmonisches Entfalten; bei aller hohen Kunst aber stets der Gemeine faßbar, eingänglich zu bleiben, ihre volle Theilnahme in Anspruch zu nehmen. Als höhere Blüte solcher Behandlung erscheinen seine Festlieder. Durchweg schließen sich diese köst-

lichen Gesänge an einzelne Liedstrophen oder ganze Lieder; sie ruhen sämmtlich auf zusammenhängenden, nur kunstreich melodisch ausgebreiteten, von dem Meister selbst erfundenen Singweisen. An diesen entfaltet sich die tiefsinnigste harmonische Kunst, allezeit der Verherrlichung dieser Melodieen dienend in der reichsten, bedeutsamsten, anmuthigsten Fülle des Zusammenklanges; eine Reihe von Tonbildern gestaltend, in denen jedes Fest die ganze Tiefe seines Wesens, seiner Bedeutung, in reinstem Glanze abspiegelt. Weil aber diese Bilder, wenn auch der höchsten Stufe der Tonkunst angehörend, dennoch eine gemeinsame Wurzel haben mit demjenigen, was die Gemeine der gereinigten Kirche hinzugebracht hatte, womit sie in thätiger, an Bedeutung gesteigerter Theilnahme in ihr heimisch blieb, dem liedhaften Gesange; weil sie nicht das Verständniß des Kundigen allein in Anspruch nehmen, sondern vor allem das fromme Gemeinegefühl; darum genügen sie auch der strengen Forderung der Gemeinschaftlichkeit des Gottesdienstes, die in innerem, lebendigem Einstimmen in das Vernommene eben sowohl besteht als in unmittelbarer thätiger Theilnahme; in jenem „Singen und Spielen im Herzen" das dieser erst ihre wahrhafte Weihe ertheilt.

Dieses mit voller Überzeugung ausgesprochene Wort erinnert mich an jene früheren Blätter, die ich dem Andenken Eccards widmete, in denen ich die Bedeutung seiner Festlieder sowohl als Choräle für die evangelische Kirche darzulegen strebte. Ein über diese letzten seitdem gesprochenes Wort mahnt mich, zu prüfen, ob ich über den Standpunkt, welchen sie einnehmen, auch wohl unzweideutig mich ausgedrückt habe, indem man mir die Meinung untergelegt hat, auch Eccards Choralsätze hätten die unmittelbare Theilnahme der gesammten Gemeine, gleich denen Osianders und seiner Nachfolger, bei ihrer Ausführung in Anspruch genommen. Daß dieses geschehen sei,

möchte geschlossen werden können aus den damals und auch jetzt von mir wiederholt angeführten eigenen Worten des Meisters in seiner Vorrede, und ich will gern eingestehen, daß ich diesem Schlusse wohl nicht mit der nöthigen Bestimmtheit entgegengetreten bin, also die Voraussetzung erregen konnte, daß auch von mir ihm beigestimmt werde.

Allein die Worte des Meisters sind sicherlich in anderem Sinne zu deuten. Seine Absicht war es, daß die Kirchgemeine in seinen kunstreichen Tonsätzen die ihr bekannte, in örtlicher Gestalt liebgewordene Melodie kenntlich, unverändert wiederfinde, und dadurch ihnen näher trete, nicht aber, daß sie bei deren Vortrage deshalb dem Sängerchore sich geselle. Sie sollte „bei sich selbst singende, die Melodie nach ihrer Andacht imitiren;“ nicht mit dem Munde, sondern im Herzen singend und spielend, in das Gesungene einstimmen. Für ihr Lautwerden mit dem Munde wie im Herzen war ein eigener Kreis bei der kirchlichen Feier abgegrenzt, hier aber wie dort blieb jene Gemeinschaftlichkeit des Gottesdienstes gewahrt, die Hauptforderung der evangelischen Kirche. An welcher Stelle, namentlich in welchem Verhältnisse zu der Predigt, des Meisters Choräle und Festlieder an Fest- und Sonntagen vorgetragen worden, darüber mangeln uns nähere Nachrichten; vielleicht fänden wir diese in seiner Vorrede zu der ältesten Ausgabe seiner Festlieder von 1598, wenn sie uns erhalten geblieben wäre. Wir müssen uns aber beide in naher Verbindung mit einander denken. Die der Gemeine bekannten, in sinniger Behandlung ihrer Singweisen ihr entgegengebrachten Lieder sollten dieselbe wohl vorbereiten und hinüberführen zu lebendigem, innerlich thätigem Vernehmen jener neuen, reicher, mannichfacher ausgestatteten Melodieen; am Schlusse der Predigt vielleicht, als Fortsetzung, als steigernde Verklärung der durch diese angeregten frommen

Stimmung des Gemüthes, sie besiegelnd auf eine Weise, wie es nur der Kunst gegeben ist, und durch welche diese allein würdig wird, im Heiligthume eine Heimath zu gewinnen.

Wenn ich nun hoffen darf, in diesen Zeilen die hohe Bedeutung Eccards für Gemeine- wie Kunstgesang in der evangelischen Kirche dargelegt zu haben, so könnte es gleichgültig scheinen, noch näher zu prüfen, welcher der beiden zuvor betrachteten Stufen der Kunstentwicklung er angehöre. Dennoch glaube ich bei dieser Prüfung noch kurze Zeit verweilen zu müssen, da sie für die Bedeutung des gesammten Fortschrittes der kirchlichen Tonsetzkunst von Wichtigkeit ist, wenn auch minder für den einzelnen Meister.

Eine neuerlich gegebene geschichtliche Übersicht des Choralsatzes in der evangelischen Kirche erhebt den Zweifel, ob die zweite jener beiden Abwandlungen desselben, die völlig einfache harmonische Behandlung der in der Oberstimme erscheinenden Melodie, als ein Fortschritt der Kunstform anzusehen sei. Es wird zugestanden, daß sie als dankenswerthe Besserung des Gemeinegesanges gelten dürfe, ihr jedoch ein nur bedingter Kunstwerth beigemessen. Bei diesem Ausspruche ist jedoch wohl zu beachten, daß sie nicht allein eine feste, aus dem Werden der Kunst hervorgegangene Form darstellt; sondern auf diesem Gebiete des Werdens selbst auch einen Durchgangspunkt bildet für harmonisches Entfalten, also höhere Gestaltung der kunstreicheren Gebilde der ersten Satzform. Als feste Form wurde sie bedingt durch kirchliches Bedürfniß; als durchgehende veränderliche Stufe der Entwicklung durch die, der Natur der Sache zufolge sich an sie knüpfenden höheren Anforderungen der Kunst, jedoch nur für die Weise des evangelischen Kirchenliedes. In der katholischen Kirche, welche die Theilnahme der Gemeine bei dem Kirchengesange nicht zuließ, mangelte es an einem

kirchlichen Bedürfnisse, das für die Weise des Hymnus eine gleichartige feste Form hervorrufen, und diese zugleich als Durchgangsstufe für höhere Kunstentwicklung erscheinen lassen konnte; wie denn auch zuvor schon angedeutet worden, daß für Beides eine innere Nothwendigkeit aus der Melodie des Hymnus nicht in gleichem Maaße sich ergebe, als aus der des evangelischen Kirchenliedes. Die eine wie die andere beider Melodieformen, als Aufgabe für den mehrstimmigen Satz, hat auf ihrem Gebiete eine eigenthümliche Bedeutung, und war auf einen besondern Weg ihrer Entfaltung angewiesen. Sollte aber der Ausspruch in der That gegründet seyn, mit dem jene zuvor gedachte Übersicht nun hervortritt: daß bei der zweiten, der evangelischen Liedweise auf ihrem Pfade nothwendigen Darstellungsform, die Melodie nicht mehr der eigentliche Lebensheerd, Herz und Wesen sei, sondern starre, äußere Form, daß die übrigen ihr gesellten Stimmen nur als harmonische Begleitung gelten könnten, nicht mehr als selbständige Glieder eines organischen Leibes? sollte diesen Stimmen auch in Eccards Sätzen keine andere Bedeutung eignen, als die einer geistreichen Bekleidung, der Meister selbst also, dem Wesentlichen nach, allein dieser zweiten Abwandlung des Satzes angehören, wenn auch immerhin auf etwas höherer Stufe? Gegen diese Ansicht sträubt sich meine innerste Überzeugung, ihr widerspricht meine Anschauung desjenigen, was ich oft und gern mit dem Namen harmonischer Entfaltung bezeichnet habe. Wiederholt spreche ich es aus: unter dieser Benennung verstehe ich die Entbindung des in der Melodie schlummernden, in der Mehrstimmigkeit offenbar an das Licht tretenden Lebensgeistes der Harmonie. War nun auf diese eben jene zweite Darstellungsform gerichtet, so mußte, ihrer Natur nach, die Melodie in derselben das wesentlich Belebende seyn. Denn *sie* war es, die den Gang der andern

Stimmen regelte, in ihnen ihr innerstes Leben entfaltete und dessen Offenbarung durch sie empfing, die in liebender inniger Verbindung ihnen Gestalt und Bedeutung gewährte. Wohl haben die besten Meister dieses zweiten Styles die Nothwendigkeit erkannt, daß eine wahrhafte harmonische Entfaltung erst aus einem Vereine eigenthümlich ausgestalteter Stimmen hervorgehe, und nicht schon durch rohen Aufbau mehrstimmiger Zusammenklänge erreicht werden könne; daß die zweckmäßige Folge dieser letzten noch nicht zum Ziele führe, wenn sie nicht mit der Rücksicht auf inneren melodischen Zusammenhang der einzelnen Gesangesstimmen verbunden sei, und diese fast nur zufällig aus den Anforderungen der Harmonie hervorgingen. Ein roher Aufbau dieser Art war aber nur die erste, unterste Stufe des zweiten Styles; als ein solcher erscheint noch die Mehrzahl der Sätze Osianders, und in dieser Beziehung stehen Goudimels und Lejeune's den seinigen weit voran. Weil den ihrigen aber das höhere Streben nach Entfaltung gebricht, das jene unbehülflicheren, den neuen Weg erst anbahnenden bezeichnet, so müssen wir von solchem Gesichtspunkte aus, diese ihnen wiederum voranstellen. Was aber Eccard betrifft, so können wir, streng genommen, seine Tonsätze weder der älteren noch der zweiten Darstellungsweise als unbedingt angehörig bezeichnen. Sie haben Theil an der ersten, ohne den von dieser betretenen Pfad ausschließend zu verfolgen, sie beruhen wesentlich auf der zweiten, ja, sie sind als deren Blüte zu betrachten, gehen aber um Vieles hinaus über die Grenze derselben. Vielleicht läßt ihr eigenthümliches Wesen am besten sich ausdrücken, wenn wir es dahin umschreiben: die bei ihnen vorwaltende Weise der Behandlung stehe zu der Melodie des evangelischen Kirchenliedes in ähnlichem, vielleicht höherem Verhältnisse, als jene ältere, die wir die erste genannt, wie sie bei Palestrina erscheint, zu

dem Hymnus der römischen Kirche; solle die Aufgabe gelöst werden, den Weisen des evangelischen Kirchengesanges durch Mehrstimmigkeit melodisch, rhythmisch, harmonisch zu genügen, so könne es nur in Eccards Weise geschehen. Soll (der angeführten geschichtlichen Übersicht zufolge) im Gegensatze zu jener früheren Stylform, seine Grundstimme nur „ein stark betonter (accentuirter) höchst wirksam geführter Grundbaß" heißen dürfen, so wurde eben diese Eigenschaft durch die Aufgabe harmonischer Entfaltung gebieterisch erfordert: sollen seine „anmuthig, leicht, zierlich, kunstreich daherschreitenden Mittelstimmen" indem sie die Offenbarung der in der Hauptmelodie verschlossenen Harmonieen vermitteln, weil doch von jener abhängig, und dieses um so mehr, je tiefer sie aus ihr schöpfen, nicht als selbständige, ihr verflochtene Gegenmelodieen gelten können, so folgt daraus immer nicht, daß sie im Vereine mit ihr nicht einen lebendigen Organismus bilden, daß sie nur den Werth geistreich geordneter Gewandung einer bedeutenden Gestalt besitzen. Der menschliche Leib, der höchste Gipfel, die Blüte des irdischen Organismus, stellt sich dar in reicher, mannichfaltiger Ausbildung eines Vereines von Gliedern verschiedener Bedeutung, größerer oder minderer Unterordnung; von Gliedern, deren Vollendung wir im Einzelnen bewundern, in dieser Beziehung ihnen wohl auch eine gewisse Selbständigkeit beimessen können. Allein die volle Anschauung der Schönheit gewinnen wir dann erst, wenn wir sie als Ganzes betrachten. In Eccards Choralsatze erscheint die Melodie als das edle Haupt, dem mit Recht alle übrigen Glieder dienstbar sind, und erst im Vereine mit ihm die höchste Bedeutung gewinnen, mögen sie auch für sich eine besondere ansprechen dürfen. Und wie in der Natur Alles dahin strebt, im Fortgange der Entwicklung ein Höchstes hervorzubringen, so darf auch die harmonisch entfaltete Melodie, der

diese Entfaltung durch kunstreich ausgestaltete, aus ihr hervorgegangene Stimmen zu Theil wird, zugleich wieder betrachtet werden als deren Blüte, als ihr höchster Gipfel, und verdient im Vereine mit diesen ihr dienenden Bildungen über denen sie herrschend sich bewegt, mit Recht den Namen eines lebendigen Organismus.

Der bisherige Überblick der Abwandlungen des evangelischen Kirchengesanges im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts hat, wenn auch ausgehend von dem kirchlichen Gesange der Gemeine und der ihm eignenden Liedform, uns doch zumeist bei dem Kunstgesange festgehalten. Zunächst bei der Entwicklung einfacheren Tonsatzes für jene Melodieen aus einem zwar sinnreichen, dem Verständnisse der Gemeine aber nicht zugänglichen; sodann bei dem Erblühen einer höheren, aus jener Vereinfachung hervorgehenden, Geist und Sinn allgemein befriedigenden Kunst, deren Schöpfungen wiederum eine neue Form als höhere Blüte zeitigten. Ehe wir nun übergehen zu der Betrachtung des folgenden Jahrhunderts, das nicht allein als Abschnitt der Zeitrechnung, sondern auch wegen Fortganges der Kunstentwicklung eine besonders abgegrenzte Darstellung erheischt, kehren wir eine Weile zurück zu den einfachen Weisen des Gemeinegesanges, und den kirchlichen Melodieenbüchern, in denen wir dieselben ohne begleitenden Tonsatz, zu allgemeinem Gebrauche bei dem Gottesdienste aufgezeichnet finden. Von jenen acht Liedern, die mit nur 6 Singweisen im Jahre 1524 unter dem Druckorte Wittenberg erschienen, war im Verlaufe von noch nicht 50 Jahren — in dem 1569 in Frankfurt a. M. erschienenen Gesangbuche — die Zahl jener auf 375, der Umfang dieser auf 200 angewachsen, alle ohne Zweifel damals in der Kirche in lebendigem Gebrauch, was mit gleichem Rechte von dem so viel zahlreicheren Inhalte der Liederbücher beider

folgenden Jahrhunderte sich nicht behaupten läßt. Wir kennen die Dichter jener heiligen Lieder; über die Erfinder ihrer Melodieen, seien sie entlehnte oder damals neu geschaffene, haben wir jedoch keine sichere Kunde, und wenn uns bisher Namen genannt wurden, so lag dieser Angabe theils die Voraussetzung zu Grunde, daß Dichter und Sänger dieselben gewesen, theils die Annahme, daß die Tonsetzer, welche in mehrstimmigen Liedersammlungen als Urheber der Harmonieen für jene Singweisen sich genannt finden, sie selber auch gesungen hätten; Vermuthungen, die durch nähere Forschung, bei der wir nicht verweilen dürfen, sich bald als ungenügend erweisen. Doch dürfen wir Luther mit überwiegender Wahrscheinlichkeit für den Sänger der Melodie seines Heldenliedes über den 46sten Psalm halten: „Ein' feste Burg ist unser Gott," während seine Urheberschaft bei vielen unter den Singweisen seiner übrigen Lieder erheblichen Zweifeln unterworfen bleibt. Die 200 Melodieen der zuvor genannten geistlichen Liedersammlung, der an solchen wie an Liedern reichhaltigsten des 16ten Jahrhunderts, die, gleich allen dieses Zeitabschnittes, die Lutherischen ohne Ausnahme befaßt, sind der überwiegenden Mehrheit nach (137) Fest- und Psalmliedern angehörend, und ein ähnliches Verhältniß begegnet uns fast in allen Singebüchern jenes Jahrhunderts. Denn scheint auch das zu Dresden 1593 erschienene ein anderes darzustellen (73 gegen 107 unter 180 Melodieen), so rührt dieses doch meist von dem äußeren Fachwerke der Anordnung in diesem Buche her, das seine Lieder nach einzelnen aus ihrem Inhalte hergenommenen Beziehungen in besondere Gruppen zusammenstellt, während frühere Liedersammlungen ihren Inhalt vor allem mit der heiligen Gestalt des Erlösers und den vornehmsten Begebenheiten seines segenreichen Lebens in Verbindung brachten, auf diesem Wege aber die Mehrzahl der Lieder und Melodieen

dem Kreise der christlichen Feste zutheilten; wie sie denn auch gern die Psalmlieder nach dieser Beziehung, oder doch zu einem besonders abgegrenzten Kreise zusammenstellten, das neue Aufgrünen, das frische Erblühen jenes uralten Stammes heiligen Gesanges zu lebendiger Anschauung bringend. Das Auszeichnende dieser Melodieen nach Tonart und Rhythmus haben wir zuvor schon besprochen: in ihrer durch diese beiden hervorgehenden Grundgestalt erscheinen sie dem Wesentlichen nach übereinstimmend in den Melodieenbüchern des 16ten Jahrhunderts, und einzelne Abweichungen, deren schon am Schlusse dieses Zeitraums nicht wenige sich finden, zeugen nur von dem Bestreben an ihnen fortzubilden, zumal da, wo sie entlehnte waren, um sie ihrer neuen heiligeren Bestimmung um so inniger anzueignen. Andere erklären sich durch verschiedenes Auffassen bei früherer mündlicher Überlieferung; der Kern der Weisen selbst wird durch keine dieser Verschiedenheiten gefährdet.

Was nun die im 17ten Jahrhundert entstandenen kirchlichen Melodieen betrifft, so sind wir bei der Mehrzahl dieser im Stande, ihre Urheber zu nennen, so viele Irrthümer auch hier bei Angabe der Namen sich eingeschlichen haben. Bis dahin hatten ungelehrte, aber begabte und begeisterte Sänger aus der Gemeine jene Singweisen erfunden, oder sie waren altherkömmlichen weltlichen Liedern entlehnt worden; nach den Erfindern hatte man nicht weiter gefragt, weil damals nur die sinnreich zusammenfügende Gabe der Tonsetzer als der Kunst angehörend betrachtet wurde. Die gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts eingetretene Abwandlung der Tonsetzkunst in der evangelischen Kirche, durch welche der einfachen Melodie eine höhere Würdigung zu Theil wurde, hatte auch in jener Betrachtungsweise eine Änderung herbeigeführt, die Gabe des Sängers, des Urhebers der Singweise, in helleres Licht gestellt,

und so gingen nun seit den letzten 25 Jahren des 16ten und durch den ganzen Lauf des 17ten Jahrhunderts Werke hervor, eine Reihe neuer geistlicher Liedweisen mit einfacher Harmonie bietend, bei denen Sänger und Setzer in derselben Person sich vereinigen. Demnach können wir innerhalb dieses 2ten Jahrhunderts der Kirchenreinigung drei neben einander hergehende Reihen geistlicher Melodieenbücher unterscheiden. Zuerst die der eben erwähnten, aus denen die Kirche an Liedern und Singweisen bereichert wurde, indem sie aus ihnen das allgemein Anmuthende für den Gesang der Gemeine sich aneignete, mochte nun das Erlesene, zumal an Melodieen, ursprünglich nur häuslicher Erbauung bestimmt gewesen seyn — wie namentlich die nur einfach, oder mit alleiniger Begleitung eines bezifferten Basses gegebenen Singweisen — oder für kirchlichen Chorgesang, wie die in mehrstimmigen, begleiteten oder unbegleiteten Tonsätzen dargebotenen. Neben dieser Reihe stehen wiederum jene zwei, im vorangehenden Jahrhundert schon unterschiedenen, ursprünglich der Kirche b.stimmten Sammlungen; deren eine nur einfache, auch wohl (wie von nun an geschieht) von der Grundstimme begleitete, bereits kirchengebräuchliche Melodieen enthält, die andere mehrstimmige Tonsätze derselben. Selten sind Sammlungen der einen und andern dieser zwei Arten, denen ihre Herausgeber nicht auch neue Lieder mit eigen von ihnen dazu erfundenen Singweisen beigegeben hätten, sie können also von denen der ersten Reihe nicht streng geschieden werden, und nur in sofern, als diese letzten auf neue und namentlich nur einem einzigen Meister angehörende Melodieen sich beschränken. Zu der ersten Reihe gehören unter andern die zahlreichen Liedersammlungen Johann Rists, deren jede mit Melodieen seiner Freunde unter den mitlebenden Tonkünstlern geschmückt ist, unter denen **Johann Schop** und **Thomas Selle** vorzüglich sich aus-

zeichnen; die Kirchen- und Hausgesänge **Michael Altenburgs**; der Psalter Cornelius Beckers mit **Heinrich Schütz'** Melodieen (1628, 1661); die Festlieder des **Johaun Stobäus** (1642) die er den von ihm wieder herausgegebenen seines Meisters Eccard beifügte; die gemischte Sammlung der Arien **Heinrich Alberts**; die rein geistliche der gleichgenannten Tonsätze **Johann Rudolf Ahle's**, Paul Gerhards geistliche Andachten mit J. G. **Ebelings** Melodieen u. s. w. In der zweiten zeichnen sich aus die zuerst 1611 durch Joh. Buchwälder zu Görlitz, später seit 1644 zu Breslau herausgegebene Kirchen- und Hausmusik, die, sofern in dem letztgenannten Jahre die Lieder und Melodieen **Matthäus Apelles von Löwenstern** eine besondere Abtheilung derselben bilden, auch der ersten Reihe als angehörig betrachtet werden kann; das 1616 erneuerte große Straßburger Gesangbuch; die späteren Ausgaben des Dresdner Gesangbuches von 1593 (1625, 1656, in wesentlich verschiedener Gestalt 1676 und 1694); das 1653 auf Befehl der Churfürstin von Brandenburg herausgegebene Berliner Gesangbuch **Johann Crügers**, an das seit 1656 die zahlreichen Ausgaben seiner praxis pietatis melica mit einfachen Melodieen sich reihen; das in Erfurt 1663 erschienene Stengersche Gesangbuch; die von **Peter Sohr** zu Elbing 1668 zuerst in Frankfurt a. M. unter dem Titel Praxis pietatis melica herausgegebene, dann 1683 anderweit als „Musikalischer Vorschmack der jauchzenden Seelen im ewigen Leben," erneuerte Sammlung, die nur weniger bekannte Melodieen, namentlich preußischer Tonkünstler, unter ihnen auch viele des Herausgebers mittheilt; Johann Quirsfelds geistlicher Harfenklang auf zehn Seiten, Leipzig 1679; Heinrich Müllers für Mecklenburg zunächst bestimmte Geistliche Seelenmusik (1659, 67, 84) mit meist nur neuen Melodieen, großentheils von **Nicolaus Hasse**; die Lüneburger Gesangbücher von 1661, 1694

das große Cellische von 1696, die Nürnberger Liederbücher von Saubert (1676) und Feuerlein (1690), einander alle darin ähnlich, daß sie vorzugsweise nur neue, kirchengebräuchlich gewordene Melodieen bieten, eben wie es endlich auch das nach seinem Vorredner Philipp Züehlen benannte Darmstädter Gesangbuch (1698) thut; während das 1664 erneuerte Große Würtemberger Kirchengesangbuch, die Psalmodia Davidis in templis Hassiacis usitata (Davidsharfe 1665, 1675), das von **Wolfgang Carl Briegel** 1687 herausgegebene Große Darmstädter Cantional, Altes und Neues in verschiedener Auswahl zusammenstellen. Groß endlich ist die Anzahl mehrstimmiger Liederbücher aus dieser Zeit, unter denen wir auszeichnen: das Psalmbuch (1607) und geistliche Liederbuch (1612) des Landgrafen **Moritz von Hessen-Cassel; Erhard Bodenschatz'** Harmoniae angelicae (1608); **Martin Zeuners** 82 fünfstimmige Psalmen (1616); **Johann Hermann Scheins** Cantional (1627, 1645); **Melchior Franks** Psalmodia sacra (1631); Johann Stobäus' neue, mit eigenen Tonsätzen vermehrte Herausgabe der geistlichen Lieder Joh. Eccards (1634); Johann Crügers neues vollkömmliches Gesangbuch Augsburgischer Confession (1640), späterhin unter verändertem Titel und Inhalte 1649, 1657 (8), an das seit dem letztgedachten Jahre bis 1694 die mehrstimmigen Ausgaben seiner praxis pietatis melica sich reihen; das Gothaische Cantional, seit 1646 in drei Theilen erschienen für die Schulen des Fürstenthums, großentheils auf neuere oder weniger bekannte Melodieen und deren Tonsätze beschränkt, seiner Bestimmung zufolge aber auch größere, selbst mehrchörige ältere und neuere Gesänge für den Kirchenchor enthaltend; das Chor- und Figuralgesangbuch Lorenz Erhardi's (1650 zu Frankfurt a. M.) mit 4-, 5-, 6stimmigen Tonsätzen über alte und neue geistliche Weisen; das Gesangbuch des Cantor Vopelius

(1682 zu Leipzig) u. s. w. Ein großer Theil dieser Sammlungen beschränkt sich (mindestens in dem Übergewichte ihres Inhalts) auf einfache Tonsätze kirchlicher Melodieen; eine Ausnahme davon machen, neben den Werken wo solche so eben schon angedeutet worden, nur die den erneuerten (dem vorangehenden Jahrhunderte angehörenden) Festliedern Eccards beigefügten seines Schülers Stobäus, von deren Melodieen mehre in den Gemeinegesang übergegangen sind, und eben so dessen Choralsätze, in denen er den Spuren seines Meisters nachgeht. Was die ältere Kirchenweise für sich genommen betrifft, von dem Tonsatze abgesehen, so erhält sich diese in den Werken der letzten beiden Reihen bis etwa 25 Jahre vor dem Ende des Jahrhunderts ohne wesentliche Veränderung, vornehmlich auch in ihrer rhythmischen Beschaffenheit. Ihr Rhythmus erscheint nicht allein durch das Taktgewicht begründet (accentirend), sondern auch durch die Länge und Kürze der Zeitdauer einzelner Töne (quantitirend); ja selbst die eigenthümliche Erscheinung des rhythmischen Wechsels, des Hervortretens mannichfacher Tactformen bei stätig fortwaltendem Maaße, ist nicht verwischt, wenn auch hin und wieder die einzelnen rhythmischen Glieder verschieden zusammengefaßt werden. Selbst bei den in der frühern Hälfte des 17ten Jahrhunderts neu entstandenen Weisen, deren Urheber mit ihrer Jugend noch hineinreichen in das vorangehende, oder doch in die ersten Jahre des laufenden, ist diese Art der Melodiebildung nicht gänzlich erloschen: die Psalmen Heinrich Schützens, Stobäus', Scheins, Melchior Franks, selbst Crügers geistliche Weisen zeigen in ihrer Urgestalt noch Spuren derselben. Erst bei späteren, der Mitte dieses Zeitraumes angehörenden Tonkünstlern — dem Sängerkreise Rists, Hammerschmidt, Ahle — tritt sie zuletzt gänzlich zurück, doch bleibt den Melodieen dieser Meister neben dem nur accentirenden

Rhythmus immer noch der quantitirende; zuweilen, fast wie in verdunkelter Erinnerung an jene ältere Form des Wechsels, erstreben sie Mannichfaltigkeit in verschiedenen Tactformen die sie in strenger Abgrenzung neben einander hinstellen, selbst Zeile um Zeile der Strophen dieselben erneuernd, wie **Christian Flor** in vielen seiner Singweisen zu Rists Seelenparadies. Mit dem Jahre 1687 aber, in dem von Wolfgang Carl Briegel herausgegebenen Großen Darmstädter Cantional, tritt in diesem Theile der bisher kirchenüblichen Form eine erhebliche Veränderung ein.

Bisher hatten kirchliche Sammlungen die einer jeden Singweise zufolge der Zeit ihres Entstehens eignende besondere rhythmische Ausgestaltung, eben wie ihre Tonart unangetastet gelassen; Liedern wie Melodieen war ihre ursprüngliche Farbe bewahrt geblieben. Als lebendige Zeugnisse verschiedener Zeiten, und eben als solche der Kirche besonders werth, standen sie neben einander; einen äusseren Maaßstab an sie zu legen, sie danach einer gewissen Ordnung zu unterwerfen, hätte man nimmer für nöthig gehalten. Ein solches Verfahren finden wir nunmehr in dem erwähnten Buche angewendet. Der eigenthümliche Rhythmus der älteren Melodieen ist absichtlich vermischt, um eine gewisse angeblich zeitgemäße Gleichförmigkeit, ein übereinstimmendes geistliches Gepräge zu erreichen, das jede Mannichfaltigkeit als misziemend von sich weisen müsse; der quantitirende Rhythmus ist zurückgetreten, der rhythmische Wechsel ausgetilgt, wo nicht etwa die angeblich bessernde Hand seine Spuren auszulöschen vergessen hat. Es ist der erste allgemeinere Versuch den Weisen des Gemeinegesanges die kunstlosere Form zu geben, in der sie noch unter uns fortleben, ein Versuch der im Laufe des folgenden Jahrhunderts so vielfach Nachfolge gefunden hat, daß — mit Ausnahme weniger Beispiele — jene Form in der ersten

Hälfte desselben als eine festgestellte angesehen werden kann. Die Gründe einer so unerwarteten Abweichung von dem bisher beobachteten Verfahren können sich uns erst kund geben bei näherer Betrachtung der Beschaffenheit des kirchlichen Chorgesanges im 17ten Jahrhunderte, bei der wir daher kurze Zeit zu verweilen haben. Ehe wir uns zu ihr wenden, ist über die Beschaffenheit des einfachen Tonsatzes kirchlicher Melodieen in diesem Zeitraume nur noch zu bemerken, daß im Fortgange desselben die vormalige kräftige Entfaltung der Kirchentonart bei ältern Weisen immer mehr erlischt, je weniger die neu erfundenen das Gepräge derselben tragen; daß die Ausgestaltung der begleitenden Stimmen, wenn auch nicht zu selbständigen Melodieen, doch zu sangbarem Flusse, immer mehr vernachlässigt wird, so daß darin fast ein Zurückkehren zu den roheren Anfängen Osianders und seiner nächsten Nachfolger erscheint; daß, je mehr nun Ton gegen Ton in gleichem Fortgange gestellt wird im mehrstimmigen Satze, um so entschiedener auch der rhythmische Schritt der Melodie sich geltend macht, alle Abwandlungen also, welche deren rhythmische Ausgestaltung erfährt, selbst mehr noch als früher hervortreten.

Der Schluß des sechzehnten, der Beginn des siebzehnten Jahrhunderts war für Italien, das im Laufe jenes ersten auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst eine hohe Stufe erstiegen hatte, die Zeit eines bedeutenden Umschwunges der Ansichten von der Tonkunst im Allgemeinen, und ihrer darauf zu gründenden Ausübung. Der kirchlichen hatten die Schöpfungen Palestrina's ihre Stelle im Heiligthume gesichert, aus dem sie leicht hätte vertrieben werden können, weil man ihr Verkünstelung vorwarf, und Entheiligung durch Gebrauch weltlicher Formen; diesen als für sich schon anstößig, nicht länger dulden wollte, jene, weil das Verständniß der heiligen Worte hindernd und scheinbar von

der bisherigen Ausübung der Kunst doch unzertrennlich, als unüberwindliches Hinderniß der Beibehaltung jedes andern, als nur des einfachen, herkömmlichen Gesanges in der Kirche betrachtete. Auf diesem Gebiete waren die Zweifel von der sich erneuenden und befestigenden römischen Kirche erhoben, und durch die Leistungen des genannten großen Meisters als wieder gelöst anerkannt worden: auf dem der weltlichen Tonkunst gingen andere, und doch wiederum ähnliche aus einem neu erwachten Streben hervor, und blieben nicht ohne Rückwirkung auch auf die geistliche. Man wollte die wunderwürdigen Wirkungen altgriechischer Tonkunst erneuern, von denen man in Berichten der Vorzeit so Erstaunliches las; man war namentlich bestrebt, die alte Tragödie wieder in das Leben zu rufen in all' ihrer Kraft die Gemüther zu bewegen und zu erschüttern. In der Tonkunst der Gegenwart wollte man Nichts entdecken das geeignet sei, durch ihre Mitwirkung jenes Ziel zu erreichen. In ihrer künstlichen Stimmenverflechtung könne sie nur als Zerstörerin jeder Form der Poesie gelten, welche wirksam zu unterstützen sie doch berufen sei; selbst wenn man jenes Wirken sinnreicher Tongewebe, das der Gegenwart doch für das rechte Mark der Kunst gelte, beseitigen wolle, so mangle es der Tonkunst immer noch bisher an der rechten Fähigkeit, lebhaften kräftigen Ausdruck der Leidenschaft zu erreichen, ohne den eine gesteigerte Gemüthsbewegung in den Hörern nicht zu erwecken sei. Sie müsse lernen mit ihren Modulationen, melodisch wie harmonisch, allen jenen feinen Abschattungen des Betonens einer affectvollen Rede nachzugehen, sie kräftiger noch auszuprägen, durch eine wohlgewählte Grundstimme den Eindruck zu erhöhen, zu vollenden. Als Frucht der auf ein solches Ziel gerichteten Bestrebungen ging zwar nicht eine Wiederbelebung der griechischen Tragödie hervor, allein es erwuchsen durch sie die neuen Formen des Recitativs,

des fortschreitend ausgebildeten Einzelgesanges, und in ihnen traten die ersten Anfänge des musikalischen Drama in das Leben, dem später erst der Name der Oper gegeben wurde. Bei dem großen Gefallen an diesem Schauspiele lag es nicht fern, die Mittel, durch die man hier so Außerordentliches erreicht zu haben glaubte, auch für kräftigere Einwirkung der geistlichen Tonkunst auf die Gemüther in Anspruch zu nehmen. Jeder einzelnen der bisher bei heiligen Gesängen verflochtenen Stimmen, (sagte man) dürfe in ihrer freieren Entwicklung, ihrem innigern ausdrucksvolleren Anschließen an die gesungenen Worte, nicht mehr jene strenge Regel entgegen stehen, daß durch die Verwebung aller Stimmen zugleich eine volle, genügende Harmonie hervorgehen müsse; denn dadurch würden bei den einzelnen nur diesem besondern Zweck dienende, für sich genommen müssige, nichtsbedeutende Zusätze bedingt, die man vermeiden müsse. Durch eine aushelfende Grundstimme, durch eine das Ganze schmückende Begleitung musikalischer Instrumente lasse auf leichterem Wege das Gewünschte sich erreichen. Einzelne, oder auch wenige Stimmen werde man nun mit eignerem, tieferem Ausdrucke hören lassen können im Wechsel mit mächtiger, tönender Vollstimmigkeit, die das gesungene Wort nicht mehr in verkünstelndem Durchkreuzen abschwäche, es vielmehr in gesteigerter Kraft nachdrücklich einpräge. Mit dieser überwiegenden Richtung auf den Einzelgesang hing aber wieder das Streben nach Mannichfaltigkeit melodischer Ausbreitung genau zusammen, so wie das wachsende, rein sinnliche Wohlgefallen an der Kehlfertigkeit des gebildeten Sängers, wodurch die Melodie, wie sie zuvor Veranlassung gewesen war zu sinnreichem Verflechten einer Fülle aus ihr abgeleiteter selbständiger Stimmen, nunmehr in neuer Entwicklung begann mit einem Reichthume aus ihr selbst aufwuchernder Gesangesblumen sich aufzuschmücken. Aus diesem

Drange nach Ausbreitung, aus jenen mehr auf Vereinfachung gerichteten Anforderungen, ging nun eine neue Form hervor, die des geistlichen Concerts, in das Leben tretend durch Anwendung der theils aushelfenden theils schmückenden Mittel deren wir eben gedachten: des Generalbaßes, und einer selbständigen Begleitung des Gesanges durch Instrumente, die zuvor nur an dessen einzelne Stimmen sich gelehnt hatten. Rom, in seinen Hauptkirchen an dem Bisherigen mit Strenge festhaltend, wies jene neue Form zurück, und bewahrte dadurch für die Folgezeit die Früchte einer frühern köstlichen Entfaltung der heiligen Tonkunst; in den Kapellen der Fürsten Italiens und vielen vorzüglichen Kirchen ihrer Gebiete wurde sie dagegen mit Vorliebe ergriffen und ausgebildet. Mit dieser Ausbildung bedingte sich, wenn auch zunächst vorzugsweise für das musikalische Drama, doch nicht minder auch für diese neue Form kirchlicher Tonkunst, das Streben nach Durchbrechung des bisherigen bedeutsamen, für den neuen Zweck aber zu eng umgrenzten Kreises der Modulation, so der Melodie wie Harmonie. Darüber erblich das lebendige Bewußtseyn um die Bedeutung der mit jenem Kreise innig zusammenhängenden kirchlichen Tonart; eine neue Empfindungsweise bedingte eine abweichende Ansicht von dem Reiche der Töne, und es wurde damals die erste Hand gelegt an das, freilich nur langsam fortschreitende, neue Lehrgebäude der Tonwissenschaft.

Für den gegenwärtigen Zweck genügt das flüchtige Andeuten dieses Entwicklungsganges, um das Verständniß seines Einflusses auf den Gemeine= wie Chorgesang in der evangelischen Kirche zu gewinnen. Deutsche Fürsten, dem Fremdländischen hold, wetteifernd mit den italischen in Allem was zum Schmucke ihrer Hofhaltungen dienen konnte, sandten ihre Tonkünstler nach Italien, sich mit jenen neuen Formen bekannt zu

machen, ihrer mächtig zu werden, sie in ihre Kapellen zu verpflanzen; andere, selber begabt für Tonschöpfung, wie Landgraf Moritz von Hessen Cassel, wirkten durch eigen Hervorgebrachtes für diese Verpflanzung. Thätig vor Allen finden wir unter den Tonkünstlern von Fache in diesem neuen Sinne **Heinrich Schütz** am kurfürstlich Sächsischen Hofe, **Michael Prätorius** am Braunschweigischen. Jener, vertieft in die welsche Erfindung, bei deren Ausbildung die Rücksicht auf selbständige Theilnahme der Gemeine, weil eine solche dem katholischen Gottesdienste fremd war, keinen Einfluß üben konnte, läßt deren Verhältniß zu seinen künstlerischen Leistungen meist ganz außer Acht; dieser, bestrebt die Kirchenweise mit jener Form in Verbindung zu bringen, bei ihrer Behandlung den neuen Anforderungen allseitig zu genügen, sucht auch die Gemeine mit thätiger Theilnahme hineinzuziehen in musikalische Aufführungen. Er hatte dergleichen (zufolge der Vorrede zu seiner Urano-Chorodia, 1613) in der landgräflich Hessischen Schloßkapelle gehört, wo man „etliche Geistliche Psalmlieder per choros zugleich mit der Gemeine in der Kirche musicirt“ hatte, Strophe um Strophe bald Chor- und Gemeinegesang vereinend, bald sie gegenüberstellend, unter Anwendung mannichfacher Formen, deren er acht an dem angeführten Orte beispielsweise beschreibt. Mehr oder minder verbreitete sich in der einen und anderen Richtung diese neue Weise über das evangelische Deutschland; nur Preußen blieb ihr lange Zeit fremd, nicht etwa wegen seiner Entfernung von dem Reiche, und geringerer Theilnahme an deutschen Zuständen, durch deren Entwicklung es vielmehr lebhaft berührt wurde, sondern wegen der mächtigen Einwirkung welche Eccards durchaus deutsche Art und Kunst dort überwiegend ausübte, selbst auf diejenigen deren Vorliebe sie mehr der neueren Kunstübung zuwandte, wie Heinrich Albert. Im Sinne jenes großen Mei-

sters erblühte, der Dichterschule Königsbergs angeschlossen, eine eigenthümliche Preußische Tonschule, unter deren Gliedern die Namen seines Schülers Stobäus, Johann Weichmanns, Conrad Matthäi's, Heinrichs Albert, stets mit Ehren genannt zu werden verdienen.

So gehen denn zwei Richtungen neben einander fort, in denen der Chorgesang der evangelischen Kirche sich ferner entwickelt. Die eine, der Wurzel heiliger Tonkunst in derselben, der Kirchenmelodie, unmittelbar entkeimt, entfaltet sich ferner in dem Sinne eines großen Meisters, der, wenn auch dem Gemeine- und Kunstgesange einem jeden sein besonderes Gebiet abgrenzend, dennoch beide in lebendigem Zusammenhange erhält durch Gemeinsamkeit ihres Gegenstandes, der Kirchenweise, deren Geist er in kunstreicher Ausgestaltung begleitender Stimmen strahlend offenbart und die ihm den Weg bahnt zu Kunstschöpfungen höherer Art. In diesen letzten, seinen Festliedern, wurde durch ihn jedoch die Höhe seiner Kunstrichtung bereits erreicht; die ihm sich anschließende, auf seinen Schüler Stobäus gegründete Tonschule hat nichts diese Leistungen Überbietendes aufzuweisen. Die glückliche Verschmelzung des Liedhaften und der kunstreichen Stimmenverwebung des Motetts die wir an ihnen bewundern, löſ't sich wiederum auf in dieser Schule, in deren Hervorbringungen auch nichts der anschaulichen Gegenstandlichkeit der Tonbilder des alten Meisters Vergleichbares uns mehr begegnet, durch die er jedes Fest in den heiligen Gestalten an die es sich knüpft, uns lebendig hervorruft. Sein Schüler **Stobäus**, nachgehend der mehr grüblerisch empfindsam betrachtenden Weise der Dichter, deren Liedern er sich anschließt, läßt in seinen für sie erfundenen Melodieen und Tonsätzen das Liedhafte da entschieden vorwalten, wo ihre Strophen kirchenübliche sind, oder solchen in ihrer Einfachheit sich nähern, und

erreicht auf diesem Wege die Aufnahme einiger seiner Weisen in den allgemeinen Kirchengesang. Ungewöhnlichere, mehr verwickelte Strophen dagegen löst er völlig auf, und seinen Tonsätzen nicht ferner eine in sich zusammenhängende, wenn auch nicht in stetem Fortgange gehörte, doch durch deren einzelne Theile belebend vorherrschende Melodie zu Grunde legend gleich seinem Meister, ergreift er wiederum die ältere Form des Motetts in seinen Tonsätzen, indem er deren Glieder als selbständige betrachtend, jedes auf eine besondere, oft der des andern entgegengesetzte, in sich genügende melodische Wendung gründet. Da nun Sprüche der Schrift, zumal der Psalmen und der heiligen Gesänge des neuen Testaments, für eine solche Gliederung mehrstimmiger Sätze die willkommenste Aufgabe darbieten, weil auch sie ähnlich gegliedert sind, so schließt sich die Schule des Stobäus mehr wieder an diese, nur werden jetzt d e u t s ch e Schriftstellen gewählt an die Stelle der bis dahin nach alter Weise vorwaltenden l a t e i n i s ch e n. Ihren ersten Ursprung leiten dergleichen deutsche Schriftgesänge zwar nicht her aus derselben, da sie früher schon, wenn auch selten, neben den lateinischen vorkommen, sie stellen auch nicht eine n e u e Form dar, sondern eine in der römischen wie evangelischen Kirche schon zuvor musterhaft ausgebildete, jetzt im Einklange mit dem Geiste dieser letzten nur in die Muttersprache übertragene, wie sie früher allein in der Kirchensprache erschien. Doch gewinnen deutsche Schriftgesänge von nun an größere Verbreitung, halten neben der neuen Concertform die Form des Motetts aufrecht, und in ihr eine, den strengeren Anforderungen der Vorzeit enger sich anschließende edle, auch fernerhin ausgebildete Art des geistlichen Tonsatzes. Als Fortsetzung einer Richtung des sechzehnten Jahrhunderts hinein in das siebzehnte können wir auch die liedhaften Tonsätze zweier Meister betrachten, die eine Art Vermittelung

darstellen zwischen dem Alten und Neuen, indem Jenes in denen des älteren, dieses in denen des jüngeren Beider vorwaltet. **Johannes Crüger**, Cantor und Musikdirektor der St. Nicolaikirche zu Berlin, pflegt mit Vorliebe die Liedform in seinen Tonsätzen; ältere Singweisen sowohl als von ihm neu erfundene behandelt er in denselben, und mit diesen schließt er sich vorzugsweise an die geistlichen Dichtungen seiner Zeitgenossen Paul Gerhard, Johann Heermann, Johann Frank; viele dieser seiner Melodieen sind in den kirchlichen Gesang der Gemeine übergegangen, da er den volksmäßigen Ton auf das Glücklichste zu treffen wußte; so die der Lieder: „Jesus meine Zuversicht 2c. Jesu meine Freude 2c. Schmücke dich o liebe Seele 2c. Nun danket alle Gott 2c. O Jesu Christ, dein Kripplein ist 2c." und andere. Die Melodieen seiner Vorzeit erscheinen bei ihm in der alten Kraft ihres ursprünglichen Rhythmus, und auch seine eignen werden noch durch einen ähnlichen belebt; seine Harmonieen zu jenen lassen dagegen schon das Erbleichen des Geistes der alten hehren Kirchentonart wahrnehmen, und künden dadurch den späteren Meister an; auch darin offenbart sich dieser, daß er älteren wie späteren kirchlichen Weisen, wo sie ihm dazu geeignet erscheinen, für festliche Veranlassungen den bescheidenen Schmuck einer selbständigen Instrumentalbegleitung leiht. **Johann Rudolf Ahle**, Bürgermeister und Organist der freien Reichsstadt Mühlhausen, 27 Jahre jünger als Crüger und nur 11 Jahre ihn überlebend, früher in den neueren Formen geistlicher Tonkunst heimisch deren Crüger sich enthält, zeigt in späteren reiferen Jahren eine ähnliche Richtung als dieser. Er schmückt den Gottesdienst seiner Vaterstadt vorzugsweise durch liedhafte Tonsätze, die er meist durch Instrumentalvorspiele einleitet, die Festgesänge unter denselben auch durch eine selbständige Begleitung auszeichnend, die er in ihre Schlußzeilen hineintönen läßt.

Allein weder die Lieder noch ihre Weisen, geschweige denn deren Harmonieen, erscheinen noch als Nachklänge der Reformationszeit, wie theilweise mindestens die Crügerischen. Empfindsam grüblerische Betrachtung tritt in den wohlrednerischen Liedern seiner Dichter hervor, in seinen Singweisen für dieselben zeigt sich der Einfluß der durch Entwickelung der Concertform erneuerten, veränderten Melodieenbildung. Der ältere Rhythmus ist ihnen fremd, wie denn auch ihre Strophen fast durchgängig abweichen von den kirchenüblichen; weder Melodie noch Harmonie zeigt mehr ein dem Kirchentone Verwandtes. Im Bewußtseyn darum hat der Meister wohl diesen Sätzen den Namen der Arien beigelegt, eine Benennung, die vor ihm **Heinrich Albert** schon angewendet hatte bei seinen mehr für häusliche Erbauung bestimmten geistlichen Gesängen, und die seitdem allgemeiner wird. Die mehr persönlich-örtliche Färbung dieser Lieder Ahle's hat, bis auf wenige,*) sie von allgemeinem kirchlichen Gebrauche ausgeschlossen, ihrer viele dagegen haben in seiner Vaterstadt und deren Nachbarschaft Geltung gewonnen, von dem Kirchenchore aus ihren Weg in den Gemeinegesang gefunden.

Das Wort der heiligen Schrift und des geistlichen Liedes waltete vor mit Recht als Aufgabe für heilige Tonkunst, in ihrer auf älterer Wurzel gegründeten Richtung. Von Anbeginn galt dieses letzte in der evangelischen Kirche, denn nach Inhalt und Form erschien es in volksgemäßer Gestalt; jenes machte später sich geltend, es hatte, dem Geiste dieser Kirche zufolge, dem Gesange erst in der Muttersprache sich zu gesellen, um die ihm gebührende Stelle einzunehmen. Solange es in der alten Kirchen-

*) Liebster Jesu wir sind hier rc. (Ja, er ists, das Heil der Welt) Es ist genug rc. Seele, was ist schöners wohl rc. u. A.

sprache noch im Heiligthume ertönte, blieb es ein fremder, einzelnen Kundigen nur verständlicher Schmuck des Gottesdienstes. Auch die bald nach dem Beginne des 17ten Jahrhunderts von Italien her in Deutschland eingebürgerte neue Art geistlichen Tonsatzes schloß sich an Beides; vorzugsweise jedoch an das Wort der Schrift, und einzelne Fälle früherer Zeit ausgenommen, zumeist in der Muttersprache. Jene ältere Weise der Behandlung desselben dürfen wir kaum hierher rechnen, die wir bei **Melchior Frank** finden. Dieser läßt ganze Reihen biblischer Sprüche, vornehmlich längere Theile der evangelischen Abschnitte, sofern sie dazu sich eignen, mehrstimmig durch den Chor vortragen, Ton gegen Ton, in sprach- und sinngemäßer, der Rede genäherter, nachdrücklicher Betonung. Darin zwar gleicht diese Art der Behandlung der neuern, daß sie vorzugsweise dem Worte volle Gerechtigkeit widerfahren läßt, doch nur in dieser einen Beziehung. Denn im Übrigen knüpft sie sich an ältere gleichartige Versuche des sechzehnten Jahrhunderts, denen sie nur weitere Ausdehnung giebt. Das Concert dagegen beschränkt sich gewöhnlich auf einen einzelnen Spruch, und da es, der Vernehmlichkeit des Wortes wegen, nur wenige Stimmen anzuwenden pflegt, eben deshalb auch die künstliche Verwebung derselben ablehnt, so läßt es diesen Spruch bald in der einen bald der andern in mannichfach abgeschatteter Betonung vernehmen, der einen durch die andere es nachhallen, vereinigt dann zwei oder mehrere, läßt sie auch wohl, wo Gelegenheit dazu gegeben ist, in allerhand Verbrämungen von längerer oder kürzerer Dauer sich ergehen, wie sie dem gebildeten Sänger Veranlassung gewähren seine Kehlfertigkeit zu zeigen. Ähnliches wird diesem verstattet, wo er ein ganzes in dieser Art behandeltes Schriftlied allein vorzutragen hat; wechselnde, einzeln oder gepaart gegen einander gestellte Geigen- oder Blaseinstrumente unter-

brechen dann seinen Gesang, damit er zuweilen aufathmen kann, hallen denselben nach, durch den Reiz mannichfacher Tonfarbe ergötzend, begleiten ihn, um durch Gegensatz und Verein diesen Reiz zu steigern; es erscheinen auch wohl Posaunen in ganzen majestätisch hallenden Chören, die Kraft der Stimme des einzelnen Sängers zu ihrer Beherrschung auffordernd. Auch Gespräche einzelner oder mehrer Personen, wie die heilige Schrift sie bietet, giebt uns das geistliche Concert, der dramatischen Form sich nähernd. Ein Instrumentalvorspiel, oft die Motive des folgenden Gesanges mehrstimmig durchführend, leitet diese Gespräche ein; vorzugsweise wählt der Tonsetzer, als die ihm willkommensten, solche, die ihm Gelegenheit geben zum Ausdrucke gesteigerter Empfindung; er beschließt sie meist durch einen auf den Inhalt des Gespräches bezüglichen Spruch der Schrift für den Gesang des vollen Chors, dem er zuweilen einzelne Stimmen gegenüberstellt oder sie mit ihm verbindet. Mit Vorliebe und Erfolg hat **Heinrich Schütz** dieser Form sich bedient; Gespräche anderer Art führt **Andreas Hammerschmidt** ein, dessen jüngerer Zeitgenosse, mehr wiederum zurückgehend auf die ursprüngliche Wurzel des Kunstgesanges in der evangelischen Kirche, die Weise des geistlichen Liedes. Denn nicht allein das Schriftwort läßt er dem Schriftworte entgegnen in seinen geistlichen Tonsätzen, sondern diesem auch die Strophe eines Kirchenliedes in ihrer üblichen Singweise antworten, ja, die Strophe eines Liedes der eines andern, in innerster lebendigster Beziehung allezeit durch eines das andere erklärend, bekräftigend, Beide auch durch abwechselnde Art tonkünstlerischer Behandlung eigenthümlich auseinanderhaltend. Lebhaften Anklang fand die eine wie die andere dieser Formen des Gesprächs; die beginnende Vorliebe für das Dramatische gab Veranlassung sie auf mannichfache Weise auszubilden. Schon die evangelische Kirche des

sechzehnten Jahrhunderts besaß einzelne Gesprächslieder, wie das von dem Streite zwischen der Seele und dem Leibe, das Gespräch Christi mit dem Sünder rc., ohne diese Form doch besonders zu pflegen; jetzt fand dieselbe, wenn auch weniger für den Gemeinegesang, doch für den kirchlichen Kunstgesang, größere Theilnahme. Man begnügte sich im Fortgange der Zeit nicht länger mit dem Gegenüberstellen des schon kirchlich Gültigen, sei es Schriftwort oder Kirchenlied; man reihte nicht ferner an das aus reinem Bibelworte geschöpfte Gespräch biblischer Personen ein aus anderer Stelle des heiligen Buches geschöpftes Wort um dessen Geist zu künden, wie Heinrich Schütz an die Rede des im Tempel lehrenden jugendlichen Erlösers zu Maria und Joseph: „wisset ihr nicht, daß ich in dem seyn muß, was meines Vaters ist?" die fünf ersten Verse des 84sten Psalms knüpft: „Wie lieblich sind deine Wohnungen Herr Zebaoth" rc. Man dichtete neue Gesprächslieder für den Bedarf und im Sinne eines neuen Tonsatzes, und ließ als sogenanntes „Morale" ihnen eine oder mehre erläuternde und belehrende für diesen Zweck besonders gedichtete Strophen nachfolgen. Ein Fremdes, nur der künstlerischen Absicht oder besonderen Geschmacksrichtung des Tonkünstlers dienend, drängte sich ein unter der Form des Kirchenüblichen in den heiligen Gesang neben dasjenige, was bisher in ihm allein Gültigkeit gehabt hatte, und bahnte den Weg zu der Umgestaltung seiner Aufgaben, welche das achtzehnte Jahrhundert entgegenbringt, und die wir später betrachten werden.

Von der Art haben wir schon geredet, wie **Michael Prätorius**, bald nach dem Beginne des 17ten Jahrhunderts die Kirchenweise als Aufgabe für seine Tonsätze behandelt, und wie er bei diesen Behandlungen auch die thätige Theilnahme der Gemeine in Anspruch nimmt. Wir finden aber auch bei ihm,

und in nicht geringer Anzahl, Tonsätze, auf kirchliche Singweisen gegründet, bei denen die Gemeine nur als Hörerin vorausgesetzt wird; Sätze, die derselben Bekanntes und Vertrautes in mannichfacher Umbildung und Ausschmückung vorüber führen, zu ihren Sinnen reden sollen. Fremde, den Meister vor allen anmuthende Formen überträgt er hier auf Vaterländisches, das einer ganz anderen Art und Bestimmung war; Formen, im Auslande, woher sie stammen, mit neuen Schöpfungen ihrer bildungskräftigen Erfinder unmittelbar hervorgegangen, und deshalb auch fähig durch das ihnen aufgedrückte Gepräge des Ursprünglichen, einen so mächtigen Reiz zu üben auf die Hörer. Hier dienen sie nur zu Gestaltung einer abgeschlossenen Reihe von Tonbildern, in denen reiner und begleiteter Gesang, mannichfach gefärbte Töne, verschiedenartig erzeugte Klänge, Einzelgesang und Chor, größere und mindere Tonfülle, leises und starkes Ertönen, als Gegensätze überraschen und reizen sollen; wo einzelne melodische Wendungen, nicht allein für kehlfertige Sänger verbrämt, sondern auch in mannichfacher rhythmischer Umbildung, in dem Farbenglanze verschiedenartiger Instrumente strahlend, zum Ergötzen des Ohres vorübergeführt werden, wo der Hörer als solcher in Anspruch genommen, und seinethalb die Wirkung — der Effect, nach einem gangbaren Ausdrucke unserer Tage — erstrebt wird. Prächtig sollten, nach der Absicht des Meisters „die schönen Gottesdienste im Hause des Herrn“ seyn, wie sie zu Davids und Salomons Zeiten gewesen, Gelehrte und Ungelehrte sollten dadurch „zu deren eifriger, inbrünstiger Verrichtung, so durch die Musicam geschiehet“ aufgemuntert werden. In ähnliches Verhältniß zu der Kirchenmusik stellten sich auch spätere Tonsetzer des Jahrhunderts, sei es in ausschließender Behandlung eines ganzen Liedes, sei es einzelner Strophen desselben, in Verknüpfung mit denen eines zweiten,

oder mit dem Schriftworte, oder in anderer Weise wie wir sie zuvor beschrieben.

Nun ist allerdings diese durch fremdländischen Einfluß angeregte Rüstigkeit in vielartigem Erfinden, einer neuen Blüte der Tonkunst in allgemeinerem Sinne vortheilhaft gewesen, auch haben einzelne der daraus hervorgegangenen Formen in späterer Läuterung und neu gekräftigter Entfaltung selbst eine tiefere kirchliche Bedeutung gewonnen. Im Ganzen aber war dieser Gang der Entwickelung kein günstiger für die Tonkunst in der evangelischen Kirche, am wenigsten für den Gemeinegesang. Zunächst war die Art wie Prätorius bei seinen concerthaften Tonsätzen über Kirchenweisen die unmittelbare Theilnahme der Gemeine in Anspruch nahm, schon eine durchaus willkührliche. Denn es giebt wenige Kirchenlieder die aus inneren Gründen einen Wechsel zwischen Gemeine- und Chorgesang bei einzelnen Strophen zulassen, wie er ihn in Anwendung bringen will, wie denn auch der üppige Aufputz altehrwürdiger Melodieen durch äußeren Schmuck, allein zu Mehrung „der Pracht und des Prangens," und ohne tiefere Bedeutung, nur zu flüchtigem Reize der Sinne dient, über dem die andächtige Erwägung des Inhalts des Gesungenen verloren gehen muß. Die Kirchensänger, zu längerer Vorbereitung für die Ausführung all' der Künsteleien genöthigt die man ihnen anmuthete, zu Vorübungen, um der neuen Art des Ausdrucks mächtig zu werden, den der Vortrag der geistlichen Concerte erheischte, wurden lässiger bei Leitung des allgemeinen Kirchengesanges, sie hielten sich für berechtigt ihre Kräfte für den kunstreichen Theil des musikalischen Gottesdienstes zu schonen; der Organist, sich ihnen gleichberechtigt achtend, mehr seine Kunst zu zeigen bedacht als seiner wesentlichsten Pflicht gedenkend, dem Gemeinegesange durch sein Spiel zur Stütze zu dienen, wirkte häufiger verwirrend als leitend.

Die dem Concertgesange eignende Richtung auf den Ausdruck des Einzelnen, die Überschätzung dessen was hierin geleistet wurde, erzeugte allgemach eine Erkältung für strophischen Gesang, bei welchem die öfter wiederkehrende Melodie, ohne dem Worte genau nachzugehen, nur die Grundempfindung des Ganzen abspiegelt, und so ein musikalisches Gegenbild des Liedes gewährt. Wenige nur sprachen, gleich J. R. Ahle, die Ansicht aus, daß mit dem Liedhaften „mehr ausgerichtet werde, als man wohl vermeine," die Mehrzahl war der Meinung, „daß in solcher Art wenig Besonderes erwiesen werden könne;" ja, es machte wohl das Urtheil sich geltend „daß die älteren Melodieen hart klängen, also, daß man die Lieblichkeit mit der Gewohnheit erhalten müsse." Schon in dieser Zeit hören wir den Verfall des Gemeinegesanges bedauern, und wenn auch der furchtbare Krieg der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Deutschland durchwüthete, dazu mitgewirkt haben mag, so würden wir doch Unrecht thun, ihn für die alleinige, ja nur vorzügliche Veranlassung davon zu halten. Denn bald nach dem Frieden stellte sich der Kunstgesang in der evangelischen Kirche, wo er zuvor geblüht hatte, fast überall wieder her, weil er in der allgemeinen, zumeist unter den Vornehmeren vorherrschenden Sinnesart und Geschmacksrichtung seine Stütze fand, während ein Gleiches von dem allgemeinen Kirchengesange sich nicht sagen läßt. Das damalige Verhältniß der Mehrzahl zu demselben spricht sich deutlich aus in den Klagen, welche Heinrich Müller, Prediger zu Rostock, in der am 2ten December 1659 von ihm geschriebenen Vorrede zu seiner „geistlichen Seelenmusik" darüber laut werden läßt. Der geistliche Gesang, sagt er dort, werde von dem großen Haufen verachtet. Viele erschienen erst mit dem Beginn der Predigt in der Kirche, und verließen sie wieder mit dem Schlusse derselben; viele sängen ohne Geist und Andacht, sie empfingen

von den Worten keine Kraft, blieben kalten und dürren Herzens, und weil sie keine Brunst und Süßigkeit vom Gesange empfänden, verlören sie allgemach die Lust daran. Andere sängen ohne Verstand, ohne zu wissen was, nur mit dem Munde, und mit ganz anderen Gedanken im Herzen; noch andere sähen mehr auf Poeterei und Zierlichkeit der Worte, als auf Kraft und Geist die darin steckten, da das poetisch-Verblümte doch nur die Ohren belustige, was aber das Herz bewegen solle, kraft- und geistreich seyn müsse. Wie damals Viele durch Vorliebe für die „neue kunstgründige Art der Poeterei" abgewendet wurden von dem schlichten aber gewichtigen Worte des Kirchenliedes, so erschien auf gleiche Weise, dem Glanze, der Pracht wie dem wirkungsvollen Ausdrucke des Concerts gegenüber, der allgemeine Kirchengesang schaal, abschmeckend; er mußte im Fortgange der Zeit es wirklich werden, da er, von dem Übergewichte des Kunstgesanges erdrückt, keine liebevolle Pflege mehr fand, und die ihm mit widerwilliger Pflichterfüllung geleistete nicht im Stande war ihm aufzuhelfen. Er verwilderte, und jemehr diese Entartung zunahm, um so widerwärtiger stellte er sich dann dem Gesange der kunstmäßig beschulten Sänger gegenüber, zu dessen Verherrlichung alle Kräfte aufgeboten wurden. An die Stelle des ihm früher als Leitung dienenden Chores war nun das Spiel des Organisten getreten; dieser, angeblich um von einer Zeile des gesungenen Liedes zu der anderen hinüberzuleiten, der Gemeine zum Aufathmen Zeit zu gönnen, ihr das Treffen des Anfangstones der nächsten Zeile zu erleichtern, in Wahrheit aber um seine Fingerfertigkeit, seine Erfindungsgabe in kunstreicher Modulation geltend zu machen und nicht zurückzubleiben hinter den Leistungen des Sängerchors, trennte die einzelnen Liedzeilen durch Zwischenspiele, die, nur dann zuläßig, wenn sie die Melodie nicht zerstücken und ebenmäßig mit ihr fortgehen, jetzt, ohne

alles richtige Verhältniß zu dem Gesungenen die einzelnen Glieder der Singweise von einander trennten, über den Zeitpunkt wann der Gesang wieder zu beginnen habe, Zweifel erregten, ihn unsicher und schleppend machten, seinen eigenthümlichen Rhythmus, der nur bei der Ebenmäßigkeit bestehen kann, geradehin zerstörten. Warum auch hätte eben der Organist Veranlassung gehabt zurückzubleiben mit seinen Künsteleien, für die er doch immer einen Vorwand, wie den erwähnten, zur Hand haben konnte, da Sänger und Instrumentenspieler bei Ausführung der Kirchenmusiken, ihm gegen den Willen der Tonsetzer, mit so üblem Beispiele vorangingen? Klagt doch schon (1655) Hammerschmidt in der Widmung seiner „musikalischen Gespräche über die Evangelia" über Vokalisten und Instrumentalisten die durch „Quinteliren oder vermeintes Coloriren das dem Gehör manchmal so vorkomme als solle ein Fliegenkrieg daraus werden, seine Arbeit unannehmlich machten, und schändeten;" eifert er doch, fast zwanzig Jahre nachher noch (1671, in der Vorrede zu seinen Zeit- und Festandachten) über die „unzeitigen Instrumental-Musicanten" die vom Chore gewiesen werden müßten, weil sie mit ihren Jägerhörnern (oder Zinken wolle er sagen) „keiner einzigen Noten schonten, sie durch ihr gemeines, unförmliches Coloriren aufs ärgste dehnten und verdrehten, des Autors Intention wider alle musikalische Regeln verwirkten, den besten Nachdruck des Gesanges verderbten und zerstümmelten." Wie hätte da die Überzeugung Wurzel schlagen können, daß ein wahrhaft erbaulicher Gottesdienst nur dann stattfinden könne, wenn jeder Theil desselben durch einen gemeinsamen Geist beseelt sei, wenn demjenigen, den die Tonkunst auf niederer oder höherer Stufe hinzubringe, dem Gemeine- wie dem Kunstgesange, eine gleichmäßige, sinnige Pflege gewidmet werde, und so ein gesundes Verhältniß zwischen Beiden sich bilde? Ganz im

Widerspiele gegen diesen Grundsatz genoß damals ein einzelner Theil des musikalischen Gottesdienstes eine unverhältnißmäßige Begünstigung zum Nachtheile des andern; selbst dieser bevorzugte aber konnte kaum dem Sinne seines Urhebers gemäß in das Leben treten, da auch hier der Einzelne sich nicht dem Ganzen unterordnen, sondern ein Jeder auf eigene Rechnung glänzen wollte.

So leicht nun auch die angegebenen Gründe den fortschreitenden Verfall des allgemeinen Kirchengesanges erklären, dürfte dennoch mit anscheinendem Rechte der Behauptung, daß ein solcher stattgefunden, die Thatsache entgegenzustellen seyn: daß im 17ten Jahrhunderte der Schatz der evangelischen Kirche sowohl an Liedern als Melodieen eine bedeutende Bereicherung erfahren habe, die eher auf reges Leben deute, als auf Vernachlässigung und Verwilderung. Wir wollen zugeben, daß an einzelnen Orten, wo der Kunstgesang mit weniger drückendem Übergewichte auf dem Gemeinegesange lastete, wo Männer für diesen wirkten, die seinen Werth erkennend, für ihn begabt, und namentlich des volksmäßigen Tones mächtig waren, jene verderblichen Mißverhältnisse weniger fühlbar gewesen seien; um so minder da vielleicht, wo außerdem noch eine besondere Begabung für Gesang bei den Gemeinen hinzukam. Allein gänzlich ausgeschlossen waren sie nirgend; wo die größere Befähigung vorhanden war, gesellte sich ihr auch bald die erhöhte Hinneigung für die neuen, dem Wachsthume des allgemeinen Kirchengesanges nicht günstigen tonkünstlerischen Gebilde, wo sie mangelte war ohnehin ein kräftigeres Gedeihen nicht zu erwarten. Was die Mehrung geistlicher Singweisen betrifft, so kann in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wenn wir die Anzahl derselben in den bedeutendern kirchlichen Melodieenbüchern dieses Zeitraums betrachten, ein Zuwachs als vorhanden nicht ange-

nommen werden, da keines derselben auch nur dem Umfange des Frankfurter Gesangbuches von 1569 an Singweisen gleich kommt. Freilich giebt **Joh. Herrmann Scheins** Cantional von 1627 206, in seiner spätern Ausgabe von 1645 253 Melodieen, mehr also als jenes Singebuch. Allein wir haben von dieser Anzahl in der frühern Ausgabe 57, in der spätern 79 in Abzug zu bringen die dem Herausgeber angehören, und von denen nur ein sehr kleiner Theil bei den Gemeinen dauernden Anklang gefunden hat; der Umfang jenes älteren Melodieenbuchs an wirklich kirchenüblichen Weisen wird also immer nicht erreicht. Erst mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, zu einer Zeit wo die in der ersten eben nur beginnenden Mißverhältnisse gewichtiger wurden, tritt in der That, wenn wir den Singebüchern folgen, eine bedeutende Vermehrung ein, sowohl an Liedern als Weisen. Wurde dadurch aber an diesen letzten die Kirche wahrhaft bereichert? Abgesehen von einzelnen herrlichen Weisen begabter Meister die sofort allgemeinen Anklang fanden in der Kirche, abgesehen ferner von solchen die nur örtlich in ihr heimisch wurden, haben wir nur zwei Meister zu nennen, die eine namhafte Anzahl von ihnen neuerfundener Melodieen dem Kirchengesange hinzubrachten: **Johannes Crüger**, und **Johann Schop.** Von den 71 Melodieen des ersten war jedoch nach kurzer Zeit kaum der 4te Theil (deren 17) kirchenüblich geblieben, von den 98 des letzten, die er zu Liedern Rists gesungen, erhielten sich hier und dort im Ganzen 19, die jedoch in kurzer Zeit bis auf fünf („Ermuntre dich mein schwacher Geist ꝛc. Jesu der du meine Seele ꝛc. O Ewigkeit du Donnerwort ꝛc. Sollt' ich meinem Gott nicht singen ꝛc. Werde munter mein Gemüthe ꝛc.") wiederum außer Gebrauch kamen. Es war wohl ihr innerer Werth, der diese Melodieen erhielt, aber nicht er allein; denn sehr wesentlich trug auch der Umstand dazu bei, daß die Stro-

phen ihrer Lieder bisher noch nicht kirchenübliche waren, ältere Weisen also denselben nicht angepaßt werden konnten. Sehr wohl wußten es die geistlichen Dichter jener Zeit, wie schwer einer neuen Melodie damals allgemeiner Eingang zu erwerben sei, deshalb wählten sie, mit geringen Ausnahmen, nur bekannte Maaße für ihre Lieder, um ihnen den Eingang in die Kirche zu sichern für den Fall, daß die von ihren Freunden unter den Tonkünstlern dazu eigends gesungenen Weisen sich nicht verbreiten sollten. Wie gering ist die Anzahl neuer Melodieen, welche die Lieder des hochgefeierten Paul Gerhard in die Kirche mitbrachten; kaum der von jenen acht unter ihnen gleich, die er auf neue Strophen gedichtet! und wie über Erwartung es Rist auch gelungen war, einen großen Theil seiner nach bisher nicht kirchenüblichen Maaßen gesungenen Lieder mit Melodieen seines Freundes Schop in der Kirche heimisch zu sehen, wie wenige derselben haben sich dauernd in derselben erhalten! ja, mußte er zuletzt nicht den Vorstellungen seiner näheren Umgebung weichen, und seine späteren Lieder auf bekannte Melodieen richten, wenn er auch die Umdichtung der älteren beharrlich ablehnte, die man nicht minder am liebsten nach solchen gesungen hätte! Bei näherer Prüfung der an Melodieen umfangreichsten geistlichen Singebücher des 17ten Jahrhunderts überzeugen wir uns auch bald, daß sie ältere und neuere Melodieen enthalten, und daß die Zahl dieser letzten von der jener ersten bei weitem überstiegen wird. Das Gothaische Cantional unter andern giebt 329 Tonsätze; allein viele unter ihnen sind als der höheren Tonkunst angehörend, nur dem Chorgesange der Schüler bei dem Gottesdienste bestimmt; die einfacheren lehnen sich an Weisen des scheidenden sechzehnten, des beginnenden 17ten Jahrhunderts, gehören also der Zeit nicht an, in der wir den fortschreitenden Verfall des kirchlichen Gemeinegesanges wahrnehmen. Am reichsten an nur

neuen Singweisen sind die Preußischen Gesang- und Melodieen-bücher des elbinger Rechenmeisters **Peter Sohr**, seine praxis pietatis (1668), die deren 354, sein musikalischer Vorschmack der jauchzenden Seelen im ewigen Leben (1683), der ihrer 430 enthält. *) Von jenen haben wir jedoch 202, von diesen 238 abzurechnen die dem Herausgeber angehören, und von denen zusammengenommen wir 12 nur in Königs Liederschatze wiederfinden, auch diese meist zu Liedern die sich nicht in kirchlicher Übung erhielten; der Überrest gehört theils Johann Crüger, Schop, theils Meistern der Preußischen Tonschule, die der älteren Art geistlichen Tonsatzes länger treu blieb, so daß die aus der späteren entstehenden Mißstände den Gemeinegesang in des Herausgebers Vaterlande weniger berühren konnten; sie dürfen uns also nicht als Beweise seines frischeren allgemeinen Lebens dienen. Späteren Melodieenbüchern seit dem Jahre 1687 dürften wir zwar vorübergehen, weil die Betrachtungen mit denen wir uns hier beschäftigen zunächst an das in jenem Jahre zu Darmstadt erschienene, von W. C. Briegel herausgegebene Cantional sich knüpfen, und die Ursachen der damals mit den älteren Kirchenmelodieen vorgenommenen Veränderungen entwickeln sollen. Wir lassen jedoch dieselben hier nicht unerwähnt, da die an Liedern umfangreichsten unter ihnen eben nicht einen verhältnißmäßigen Reichthum an Melodieen bieten, sie auch mit älteren, schon vor jenem Zeitpunkte vorhandnen Liederbüchern in Verbindung stehen. Die liederreichsten unter den Gesang- und Melodieenbüchern des 17ten Jahrhunderts sind das Nürnberger vom Jahre 1690, das Lüneburger von 1694; jenes enthält 1230, dieses 2056 Lieder. Zu dieser bedeutenden Anzahl

*) Auch an Liedern gehören beide zu den umfangreicheren; das ältere enthält deren 888, das spätere 1117.

derselben giebt aber jenes nur 188, dieses nur 100, meist neue Melodieen. Jenes, in dem gedachten Jahre durch den Pastor Feuerlein erneuert, ist eine vermehrte Ausgabe des schon 1676 durch den Pastor Saubert herausgegebenen, wo es nur 1160 Lieder und 179 Melodieen enthält; zweifelhafter erscheint es, ob wir dieses letzte mit einem 1661 an demselben Orte herausgekommenen in Verbindung bringen dürfen, das nur 422 Lieder gab, mit 52 neuen Melodieen. Dem sei aber wie ihm wolle; wenn wir alle jene Singweisen näher betrachten, so finden wir nur sehr wenige, die sich Kirchenliedern im eigentlichen Verstande anschließen, solchen, in denen das lebendige Bewußtseyn der Einheit der Gemeine, als des Leibes Christi, mit ihrem Herrn und Heilande sich ausspricht; die meisten eignen Andachtsliedern, in denen allerdings fromme, doch mehr an die einzelne Person geknüpfte Stimmungen laut werden, ja, jenen durch Rist zuerst in überschwänglicher Fülle gedichteten „sonderbaren" Liedern, die nicht allein eigenthümliche Lebensverhältnisse, sondern auch Lebenslagen voraussetzen, und deshalb schon nur der Hausandacht angehören, nicht der kirchlichen; deren Melodieen auch, weil in gleichem Sinne erfunden, nicht für eine Bereicherung des Gemeinegesanges, also auch nicht als Beweis eines regen Lebens desselben gelten können.

Wir kehren nunmehr zurück zu dem von **W. C. Briegel** 1687 herausgegebenen Großen Darmstädter Cantional, in welchem wir eine erhebliche Veränderung der bisher kirchenüblichen Form der älteren Melodieen wahrnahmen, die sich darin kundgab, daß deren eigenthümlicher Rhythmus absichtlich verwischt, und eine kunstlosere Form an dessen Stelle getreten war, die zumeist nur das Tactgewicht noch, nicht mehr Länge und Kürze der Töne als Gestaltendes beibehalten, auch bei der Mehrzahl der Singweisen auf eine einzige Tactart sich beschränkt hatte. Werden

wir nun nach den zuvor mitgetheilten Thatsachen, nach den Folgerungen die aus denselben hervorgehen, behaupten dürfen, daß diese Veränderung mit einer nothwendigen, naturgemäßen Entwicklung zusammenhänge, oder daß sie das Ergebniß einer reiflichen Erwägung, der durch dieselbe gewonnenen Überzeugung gewesen, daß eine Einförmigkeit wie die beschriebene am meisten geeignet sei, große Volksmassen im Gesange zusammenzuhalten? Nach meiner Ansicht muß ich Beides verneinen. Das besprochene Cantional thut nichts anderes, als an die Stelle der bis dahin beibehaltenen Aufzeichnung der Kirchenweisen in ihrer ursprünglichen Form eine dem damaligen Zustande des Kirchengesanges entsprechende zu setzen, eine vorgefallene Veränderung, eine von der früheren abweichende Sachlage als Thatsache einzugestehen. Daß diese Thatsache aber durch einen Verfall des Gemeinegesanges herbeigeführt worden, darüber glaube ich keinen weiteren Beweis führen, sondern nur auf das früher Vorgetragene mich berufen zu dürfen.

Es war aber nun eine Zeit gekommen, wo in Folge einer neuen Lebensregung in der evangelischen Kirche auch deren heiliger Gesang eine Umgestaltung und Bereicherung erfahren sollte, wenn sie auch freilich nicht zu seiner Erneuerung und Wiederbelebung im höchsten Sinne diente, noch bei den damaligen Verhältnissen es konnte, vielmehr zu seiner Verweltlichung beigetragen hat.

Schon in den ersten Jahren der Kirchenreinigung, als mit ihr ein neu erblühender deutscher geistlicher Gesang frisch fortwuchs, fanden wir, nicht einzeln, sondern weit verbreitet, das Entlehnen weltlicher Melodieen für neu gedichtete heilige Lieder, so wie das Umdichten weltlicher Gesänge in geistlichem Sinne, um ihre allgemein beliebten, anmuthigen Singweisen einem edleren Gebrauche zu weihen, Lied und Melodie zu heiligen. Wie sehr

dieses gelungen sei, weil es zeitgemäß, und in wahrhaft frommem Sinne geschah, davon sind viele unserer Kirchenweisen ein redendes Zeugniß, deren weltlichen Ursprung wir nicht ahnen würden, hätte nicht neuere Forschung ihn wieder an das Licht gebracht. Um die Mitte des 17ten Jahrhunderts tritt nun abermals ein auf Entlehnen weltlicher Weisen für geistliche Zwecke gerichtetes Streben hervor, doch zu Anfange nicht mit jener Sicherheit, die der älteren Zeit in lebendigem Bewußtseyn ihrer frommen Absicht eignete, so daß sie sich begnügen durfte, einfach zu berichten, was sie gethan, ohne das Geschehene weiter zu bevorworten. Es galt nunmehr eine neue Belebung des geistlichen Gesanges, der eine Abnahme befürchten ließ, und nicht lange nachher wirklich erfuhr, durch das Gefällige, Herzgewinnende jener auf fremdem Gebiete entstandenen Melodieen, und dieses dafür gewählte Mittel erschien doch bedenklich. Denn jetzt schöpfte man nicht, wie zuvor, aus dem reichen Schatze der Weisen solcher allbeliebten Lieder, die in der Mitte des Volkes entstanden, mit jenen dort fortlebten und deren Fassung in neuem Sinne schon durch die damals allgemeine Richtung auf das Geistliche erleichtert wurde, sondern aus solchen, die der feineren Welt, dem Kreise der höher Gebildeten angehörten, und das Gepräge ihrer wechselnden Geschmacksrichtung an sich trugen; Weisen, die mittelbar erst übergegangen waren auf den „gemeinen Mann," nicht mit ihren Liedern aus allgemein menschlichen Verhältnissen lebendig hervorgewachsen. Welch einen ursprünglichen Antheil konnte das Volk nehmen an Liedern und Weisen wie: „Daphnis ging vor wenig Tagen ꝛc., Lachet nicht ihr Schäferinnen ꝛc., Coridon der sehr betrübet ꝛc." und was anders konnte diese in seine Mitte einführen, als Trieb der Nachahmung höher Gestellter? Melodieen solcher Art gab Johann Neukranz, Pfarrer

in Billwerder, zu seinen 1650 in Hamburg herausgegebenen „auserlesenen Christ-, Lehr-, Bet-, Klage-, Trost- und Dankpsalmen Davids," und versuchte in seinem Vorworte eine Rechtfertigung seines Verfahrens, da er befürchten müsse, deshalb zu leiden, weil es „sonderlich einem Prediger und geistlichen Mann übel anstehe, das heilige Wort Gottes also zu verkleinern und unter solche Weisen zu legen, die mit weltlichen, ja oft wohl gar buhlerischen Texten hiebevor an den Tag gegeben, und von dem gemeinen Mann weidlich gebrauchet, ja wohl mißbrauchet" seien. Zu seiner Vertheidigung verweis't er nun auf das Beispiel der Väter, auf Billigung ähnlichen Verfahrens durch hochachtbare Geistliche seiner Tage, auf den zu hoffenden Sieg, den der geistliche Inhalt davon tragen werde über die weltliche Form; ja, als letzten Rückhalts bedient er sich der Versicherung, daß die zu dergleichen Weisen gedichteten Psalmlieder mehr für den Gebrauch bei häuslicher Andacht als in der Kirche gemeint seien, daß ihre Melodieen auch bei „fein langsamer Führung des Tactes" gar andächtig und beweglich anzuhören seyn würden. Später, im Jahre 1683, tritt **Mauritius Cramer**, in dem Vorworte seiner zu Glückstadt herausgegebenen „heiligen Andachten," schon mit größerer Sicherheit auf. Absichtlich vermeidet er, die für seine geistlichen Lieder von weltlichen entlehnten Weisen nach diesen zu nennen; erkenne man sie nicht in der beigegebenen Aufzeichnung, so möchten ihre ursprünglichen Worte immerhin völlig vergessen bleiben. Allein er rühmt sich seines Verfahrens, er vertheidigt es nicht; er nennt es eine der Weltlust im Kampfe mit ihr abgewonnene Beute, die durch das Feuer brünstiger Andacht geläutert, mit dem Wasser bußfertiger Thränen besprengt, dem Herrn als geweihtes, angenehmes Opfer dargebracht werden dürfe. Weiter noch geht **Neuß** (1692) in seinem „Hebopfer zum Baue der Hütt

Gottes;“ er stellt die weltliche Tonkunst der geistlichen als Muster auf in der Wahl des schicklichsten Ausdruckes für jede Art der Empfindung, und tadelt diese wegen des oft geltend gemachten Grundsatzes, daß es Christen in der christlichen Kirche nur gezieme, „submiß und traurig zu musiciren,“ denn dergleichen gezieme nur dem Bußliede, ein Lob= und Danklied müsse frisch und fröhlich ertönen; fröhliche Manieren gebührten nicht den Saufbrüdern, sondern der christlichen Kirche, seien also von ihr nicht auszustoßen rc. So findet er denn auch kein Bedenken dabei, liedhafte Melodieen aus Opern seiner Zeit für seine geistlichen Gesänge in Anspruch zu nehmen — le triomphe d'amour, Hadassa, die erhöhte Demuth rc.. Denn nunmehr war die Zeit für das protestantische Deutschland gekommen, in der nicht die Kirche mehr die ausschließende Pflegerin der höheren Tonkunst war, sondern die musikalische Schaubühne in vollem Glanze der Neuheit, in aller Pracht des Schaugepränges, mit jedem Mittel ausgerüstet, dem Sinne des Ohres wie des Auges zu schmeicheln, als Nebenbuhlerin sich ihr zur Seite stellte. Bisher hatte die Oper, nur Wenigen zugänglich, eine seltene Zierde an Fürstenhöfen bei außerordentlichen, festlichen Gelegenheiten gebildet; seit 1678 war sie in der an Macht und Reichthum wachsenden Hanse= und Reichsstadt Hamburg ein stehendes Schauspiel auch für das Volk geworden und verbreitete, wenn auch an andern Orten Deutschlands eine Heimath gewinnend, vornehmlich von dort aus, wo die begabtesten Tonsetzer sich ihr widmeten, ihren mächtigen Einfluß. Bis 1693 — um die Zeit W. C. Briegels, Cramers, Neuß's — war in Dichtung wie Musik das Liedhafte in ihr noch vorwaltend, nur in lebhafterem, eigenthümlicherem, mehr gesteigertem Ausdrucke als anderswo, weil durch den Mund bestimmter, dem Hörer und Zuhörer leibhaft vorgeführter Personen laut werdend; dann

bahnte durch Sigismund Cousser der welsche und französische Geschmack sich einen Weg auf die Hamburger Bühne, und damit beginnt denn auch ein bestimmterer Einfluß der Oper auf den kirchlichen Kunstgesang und eine Rückwirkung von daher auf den Gesang der Gemeine in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, bei dem wir später verweilen werden, wenn wir zuvor dessen nächste, unmittelbarste Berührung mit der weltlichen Tonkunst, und seine daraus hervorgegangene Umgestaltung werden betrachtet haben.

Seit 1686 hatte, durch Spener (damals Kurfürstlich Sächsischen Oberhofprediger in Dresden) angeregt und befördert, ein Verein junger Gottesgelehrter zu Leipzig sich gebildet, von der Überzeugung durchdrungen, daß dem damaligen trockenen, starren, unerquicklichen Schulwissen der Geistlichen gegenüber, eine lebendige, auf das Innerste gerichtete Forschung in den heiligen Büchern, die bis zu ihren ersten Quellen vordringe, an der Zeit sei. Dadurch allein werde der Grund gelegt werden zu einer durchgreifenden Erneuerung des kirchlichen Lebens, ja des Lebens überhaupt, als eines christlichen, deren Bedürfniß überall sich rege. Die Sehnsucht werde sich stillen nach einer tiefer anregenden, von Grund aus erbauenden Gestalt des öffentlichen Gottesdienstes, nach einem Gesange, in welchem der innere Drang des Herzens kund werde, nach einer Predigt, die mit der lauteren Lebensquelle des Evangeliums tränke, die verstockten Herzen erweiche, die betrübten tröste, die trägen ermuntere, und Alle zu einem neuen, seligen, wahrhaft christlichen Leben erwecke. In diesem Sinne begannen die Verbrüderten zuerst Vorlesungen, dann Erbauungsstunden, zumeist durch Lesen und Auslegung der heiligen Schrift ausgefüllt, zu denen allmählig Studirende, dann auch Bürger der Stadt Zutritt gewannen, und die von großer, tiefgreifender

Einwirkung waren auf alle daran Theilnehmende. Es liegt außerhalb des Bereiches dieser Schrift, die nur einen allgemeinen Überblick der Abwandlungen des evangelischen Kirchengesanges geben soll, auf alle Ereignisse näher einzugehen, welche aus dieser ersten frommen Anregung und den an sie geknüpften mannichfachen Sinnes- und Lebensrichtungen sich entwickelten, oder die ferneren Schicksale ihrer Urheber näher zu verfolgen. Es genüge hier die Bemerkung, daß eine neue Schule, wie der Gottesgelahrtheit, so der geistlichen Liederdichtung aus diesen Keimen hervorging, und daß, jenachdem Phantasie oder Gemüth vorwaltete bei deren Gliedern, man sie als Mystiker und Enthusiasten oder als Pietisten bezeichnete, welche letzte Benennung auch als eine allgemeine für alle Anhänger dieser neuen Richtung gebraucht wurde.

Wenn nun die aus dieser Schule entsprossenen geistlichen Lieder — eine nicht unbeträchtliche Anzahl, da viele ihrer Glieder die Dichtergabe besaßen — einen wärmeren innigeren Ton anschlugen als bisher, wenn zumal das Verhältniß zum Heilande in denselben immer mehr das Gepräge eines unmittelbaren, persönlichen gewann, wenn die der mystisch-enthusiastischen Richtung Anhangenden ihre brünstige Liebe zu ihm in Ausdrücken laut werden ließen, wie sie nur einer verzückten, sinnlichen Neigung geziemten, so konnte es nicht fehlen, daß die solchen Liedern angeeigneten Melodieen eine Färbung gewannen, wie sie ohnehin begünstigt wurde durch die damaligen Verhältnisse der in neuem Sinne sich rasch entwickelnden Tonkunst, und daß, wenn man auch nicht unmittelbar von dem musikalischen Schauspiele entlehnte für das geistliche Lied, man doch im Sinne des lebendigeren Ausdruckes, wie der geschmückteren Form, mit denen die Liedweise in demselben auftrat, neue geistliche Melodieen sang. Man durfte doch nicht zurückbleiben

mit diesen hinter dem gesteigerten Tone, den die Lieder angestimmt, hinter der Beweglichkeit, welche deren Strophen durch die damals mit Vorliebe ergriffenen daktylischen Maaße gewonnen hatten; und so geschahe es, daß selbst die in den Opern jener Zeit so beliebten Tanzweisen, meist im Wechselgesange zwischen Einzelnen und dem Chore angestimmt in mannichfachen Formen, Vorbilder werden konnten von einem Gebiete her, vor dem man warnte als verderblicher Sinnenlust unterthan, und für ein anscheinend so weit davon entlegenes, als der heilige Gesang. Das Darmstädter Gesangbuch von 1698, das erste, das Lieder und Weisen jener neuen Art in beträchtlichem Umfange bietet — von jenen 361, von diesen 123 — sagt in seiner Vorrede: Gott habe seinen Sohn, „die ewige Weisheit, die allezeit vor ihm spiele" (Sprüchwörter 8, 30) uns geschenkt, und fährt dann fort: „dieser theure auserwählte, anmuthige Freund sei uns gegeben, daß wir ihn herzen, und unser Lustspiel an ihm jederzeit haben könnten. Warum solle nun Gott mit ihm uns nicht die Mittel schenken, die uns inniglich und kräftiglich aufmunterten, durch freudige Erhebung unserer Stimme, vor ihm, dem Vater, zu singen und zu spielen, in der allerfreundlichsten Begrüßung und Küssen seines liebreichen Vaterherzens, im Frohlocken und Freudenfeuer eines andächtigen und lieblichen Dankopfers, und demüthigster Reverenz und Ehrerbietung gegen die so hohe göttliche Majestät dieses unvergleichlichen Königs, der Himmel und Erde mit einem Worte gemacht habe?" In solchem Sinne sind denn auch alle Melodieen gesungen, welche dieses Buch bietet. Das später (1704, 1714) in 2 Theilen erschienene Freylinghausensche Gesangbuch, mehr der pietistischen Richtung in engerem Sinne hingeneigt, als der mystisch-enthusiastischen, wiewohl auch diese ihm nicht fremd blieb, entlehnte einen großen Theil seiner Melodieen aus dem Darmstädti-

schen und die neuen die es giebt, von denen seine Vorrede versichert: „sie seien von christlichen und erfahrenen Musicis solchergestalt componiret worden, daß darinnen sowohl die christlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravität wahrzunehmen“ schlagen einen völlig übereinstimmenden Ton an. Dennoch hat der fromme und würdige Herausgeber dieses Buches nicht die Unwahrheit gesprochen, denn jener Ton war damals in der That ein Nachhall der innern Empfindung, so wenig auch das Gepräge das er trägt, verglichen werden darf mit dem des Ernstes und der Lieblichkeit in den Weisen der Blütezeit heiligen Liedergesanges, noch auf allgemeine Gültigkeit Anspruch machen kann. Stellte sich nun damals der pietistischen Richtung die der sogenannten Orthodoxen entgegen, die jene des gefährlichsten Angriffs bezüchtigte auf evangelische Rechtgläubigkeit im Sinne der lutherischen Kirche, so darf es nicht Wunder nehmen, daß wie die herbsten Verfolgungen ausgingen von dieser Seite gegen die hart beschuldigten Neuerer und Irrlehrer, zu denen mancherlei Ausartungen, selbst Ausschweifungen, nicht selten gegründeten Anlaß gaben, so auch ihre Lieder und deren Melodieen von dort her der entschiedensten Verwerfung unterlagen. Ein Gutachten über das Freylinghausensche Gesangbuch von der Wittenberger theologischen Facultät im Jahre 1714 erstattet, doch erst zwei Jahre später in öffentlichem Druck erschienen, bekennt, daß in der Musik etwas sei, wodurch das menschliche Herz in Freude wie Trauer gesetzt werde, und folgert daraus, daß dasselbe „durch eine gewisse springende und tanzende Art von Melodieen wohl gar in eine empfindliche Veränderung und Anfang einer Raserei“ gebracht werden könne. Es laufe also „wider die Gravität und Hohheit der Sache, als auch der Gewohnheit der alten und bisherigen evangelischen Kirche“ solche springende, hüpfende und leichtsinnige Lieder im Kirchengesange

zu dulden, oder sie für die Hausandacht zu empfehlen. In den Gesängen Luthers und anderer reinen Lehrer finde man keinen einzigen auf daktylische Verse, oder Lieder, auf dergleichen springende und hüpfende Melodieen gedichtet. Enthalte nun gar ein Lied bedenkliche, dem Ernste der hohen Geheimnisse des Glaubens nicht entsprechende Ausdrücke, und es trete dann noch eine neue üppige Singweise hinzu, so gehe Gottseligkeit und Andacht verloren ꝛc. Eine nothwendige Folge dieser Überzeugung war das Bestreben, die Melodieen älterer Kirchenlieder, die im Laufe der Zeit durch die zuvor entwickelten Einflüsse bereits einen großen Theil ihrer eigenthümlichsten Züge eingebüßt hatten, immer mehr noch alles angeblich eitlen Schmuckes zu entkleiden, um den entschiedensten Gegensatz zwischen ihnen und den neuen, streng verworfenen der sogen. Pietisten festzustellen; ein Verfahren, das nachdem der Grund für dasselbe bereits gelegt war, bei der Ausführung keinen Schwierigkeiten begegnete. Allein so herbe auch das Urtheil jener angesehenen geistlichen Körperschaft lautete über die neuen Lieder und Weisen, so vermochte es ihre Verbreitung doch an solchen Orten nicht zu hindern, wo eine entsprechende Sinnes- und Empfindungsweise ihnen entgegenkam. In einem Theile Sachsens und Thüringens, der Mark Brandenburg, im Herzogthume Würtemberg und angrenzenden Landschaften wurden viele derselben kirchenüblich. Wenn es aber auf den ersten Blick befremden möchte, daß während man älteren Weisen den dreitheiligen Rhythmus abstreifte, und sie auf geraden Tact zurückbrachte, man ihnen gegenüber neuere, in denen jener vorwaltete, unverändert in die Kirche aufnahm, so beruhte dieses anscheinend widersprechende Verfahren dennoch auf einem folgerecht in Anwendung gebrachten Grundsatze. Den in älteren Weisen vorherrschenden iambischen und trochäischen Maaßen wurde durch jene Veränderung der quantiti-

rende, auf Verhältniß der Länge und Kürze beruhende Rhythmus entzogen, der durch Vernachlässigung außer Übung gekommen, später den Eifernden anstößig geworden war, und es blieb ihnen nur der auf dem Tactgewichte beruhende (accentirende); ein Rhythmus solcher Art aber, den man damals der Kirchenweise allein für geziemend hielt, konnte bei Melodieen, die auf daktylischem Maaße beruhten, eben nur in dreitheiligem Tacte dargestellt werden. Bei aller gründlichen Verschiedenheit der älteren und neueren Singweise, wurde dennoch ein gleicher Grundsatz für beide in Anwendung gebracht, ein Grundsatz, den wir im Verlaufe der Zeit folgerecht auch bei solchen Melodieen dreitheiligen Tactes jener späteren Zeit beobachtet finden, die iambischen oder trochäischen Maaßen sich anschlossen.

Möchte es nun nach dem Vorigen scheinen, als sei dem allgemeinen Kirchengesange doch immer eine Bereicherung, eine Erfrischung zu Theil geworden durch die pietistische Richtung und ihre Folgen, wenn wir auch dabei eines Wachsthums in höherem Sinn uns nicht erfreuen könnten, theils wegen der zuvor schon eingetretenen und grundsätzlich durchgeführten Abschwächung der älteren Melodieen, theils wegen des doch immer dem Tadel unterliegenden weltlichen Gepräges der neueren; so zeigt sich bei näherer Prüfung selbst jene beschränktere Art der Wiederbelebung nur als eine scheinbare. Denn eben um jene Zeit überwuchs der Kunstgesang in der Kirche den der Gemeine auf unverhältnißmäßige Weise, erdrückte ihn durch sein lastendes Übergewicht, brachte ihn in Abnahme, selbst in Mißachtung; Übelstände, deren Keime bereits früher sich entwickelt hatten, nunmehr aber zu voller Reife gediehen.

Schriftspruch und Kirchenlied fanden wir vorwaltend als Aufgabe für sonn- und festtägliche Kirchenmusik, bis über die

Mitte des 17ten Jahrhunderts hinaus; erst in den letzten Jahren dieses Zeitraumes, seit die Oper sich mehr verbreitete und geistliche Gespräche in größerer Ausdehnung als zuvor beliebt wurden, begnügte man sich nicht länger damit, in denselben das Schriftwort dem Schriftworte, der Strophe eines schon kirchenüblichen Liedes, oder auch diese der eines andern gegenüberzustellen. Man dichtete, eine biblische Erzählung im Einzelnen weiter ausbildend, neue, einander antwortende Strophen, und beschloß diese mit einer oder mehren, die eine fromme Nutzanwendung des in den früheren Vorübergeführten gaben. Als nun auch die Oper nach französischen und italienischen Vorbildern sich modelnd, eine veränderte Gestalt annahm, und neue auf fremdem Boden gewachsene und gezeitigte Formen darbot; als Siegmund Cousser und nach ihm Reinhard Keiser, Mattheson, Händel, Telemann zu Hamburg diese seit dem Anfange des Jahrhunderts in Italien hervorgegangenen, im Laufe desselben dort und später in Frankreich eigenthümlich festgestellten Formen — des Recitativs, der Arie, des Duetts — mit Vorliebe weiter ausbildeten, und großen Beifall dadurch gewannen; da regte sich der Drang, dieselben auch in die Kirche einzuführen, und den bisher dort üblichen Gesängen dadurch eine neue Gestalt zu geben. Das Wort der Schrift und des Kirchenliedes konnte und wollte man dabei nicht verbannen, namentlich sollte jenes allezeit den Kern des Ganzen bilden. Dadurch aber nahm dieses unabsichtlich eine der Predigt ähnliche Gestalt an. Das Schriftwort, dem Sonntags- oder Festevangelium oder einem andern darauf bezüglichen biblischen Abschnitte entlehnt, in Form des Motetts, häufiger des Concerts behandelt, bildete den Text, und begann das Ganze; Betrachtungen, Lehren, fromme Empfindungen, in freier Dichtung vorgetragen, schlossen sich an dasselbe, in jene neuen, allbeliebten Formen gekleidet; das Kirchenlied

tönte dazwischen, die Theilnahme der Gemeine vertretend; denn so einfach auch großen Theils die in solchen Musiken erscheinenden Sätze über kirchenübliche Singweisen sind, so wenig läßt doch dabei das Einstimmen der Kirchfahrt sich voraussetzen, weil dieses in den meisten Fällen durch die sehr hohe, einer gemischten Versammlung nicht erreichbare Lage der Melodie verhindert wird. Musiken solcher Art erschienen zumeist bei dem Hauptgottesdienste; in den Nachmittagsfeiern bahnten sich andere, dem musikalischen Drama noch näher stehende den Weg. Reinhard Keiser hatte im Einverständnisse mit einem damals gefeierten Dichter, Hunold-Menantes, zu Hamburg damit begonnen, den bis dahin üblichen, zwischen dem Epischen und Dramatischen schwebenden Vortrag der Leidensgeschichte zu einem förmlich dramatischen Akt umzugestalten. Der Bericht des Evangelisten, eingewobene Schriftsprüche und Kirchengesänge, waren weggelassen; unmittelbar traten die handelnden Personen auf; die Klage der Maria um Jesum, die Thränen des reuigen Petrus, sehnsüchtige, dem Tone des hohen Liedes anklingende Liebesklagen der Tochter Zion, einer sinnbildlichen Gestalt, stellten große dramatische Scenen dar. Die Geistlichkeit fand dabei Anstoß; vermittelnd trat der damals hochberühmte Rathsherr Brockes dazwischen, durch ein von ihm gedichtetes Passionsoratorium. Die äußeren Umrisse der älteren Form waren darin beibehalten, allein, die ganze Leidensgeschichte wurde, unter Beseitigung des Schriftwortes, in freier Dichtung dargestellt; hin und wieder waren Kirchengesänge eingeflochten, häufiger noch fromme Betrachtungen allegorischer Personen, „der gläubigen Seele, der Tochter Zion," und so den der Oper entlehnten tonkünstlerischen Formen ein weites Feld eröffnet. Die berühmtesten Tonkünstler jener Zeit wetteiferten in Behandlung dieses damals hochgepriesenen, als unerreichbares Meisterstück verehrten Ge-

dichtes, Keiser, Händel, Mattheson, Telemann rc. und in Kurzem gingen geistliche Dramen ähnlicher Art in Menge hervor. War der biblische Stoff zu reichhaltig, so faßte man ihn nach den einzelnen Punkten seiner geschichtlichen Entwicklung in besonders umgrenzte Abschnitte, vertheilte diese auf eine Reihe von Sonntagen der verschiedenen heiligen Zeiten, wobei nicht unterlassen blieb, gottselige Erwägungen, geistliche Lehren, im Munde allegorischer Personen einzuweben, an geeigneten Stellen auch einzelne Strophen kirchenüblicher Lieder hören zu lassen. Allein diese scheinen fast überall nur um des Anstands willen eingeführt, so oberflächlich und stiefmütterlich werden sie behandelt, ohne daß dabei doch, aus den schon angegebenen Gründen, die Absicht vorauszusetzen wäre, der Gemeine durch diese einfache Behandlung einen, wenn auch nur beschränkten, thätigen Antheil an solchen größeren Aufführungen zu sichern.

Es leuchtet ein, daß durch diese wachsende Ausdehnung der Aufgaben des kirchlichen Kunstgesanges, bei dem Glanze mit dem dieser umgeben, der Sorgfalt die ihm gewidmet wurde, der Gemeinegesang immer mehr in den Schatten gestellt blieb. Er entbehrte fortwährend einer sorgsamen Pflege; die ihn drückenden, zu seinem Verfalle hinwirkenden Mißstände dauerten nicht allein fort, sie vermehrten sich durch das zunehmende Übergewicht des Kunstgesanges, und als nun eine Stimme sich erhob zu herber Rüge der in diesen von der Bühne her eingedrungenen Verweltlichung, da trat ihr die damals gewichtige eines Kritikers entgegen, der mit einem reichen Überfluß von Gelahrtheit den Beweis führte, daß nicht nur die in die Kirche aufgenommenen Formen weltlicher Tonkunst dem Heiligthume keineswegs misziemten, sondern daß ihre Aufnahme sogar auf einem göttlichen Gebote beruhe, sie also mit vollem Rechte dort heimisch seien: daß dagegen der allgemeine Kirchengesang allein um der Un-

kundigen und Schwachen willen zugelassen sei, ein nur kärgliches, kaltes, faules, schläfriges Lobsingen, während die künstliche Kirchenmusik allein den Namen eines klüglichen Lobgesanges verdiene, wie der Psalmist ihn gebiete. Dieses Urtheil das hier einen so hohen Preis, dort die entschiedenste Mißachtung aussprach, hatte Mattheson — denn er ist der Kritiker von dem wir reden — in der von ihm unter dem Titel des „musikalischen Patrioten" herausgegebenen Zeitschrift wo er es fällt, durch eine ihm vorangeschickte Abhandlung „von dem theatralischen Wesen der Welt" vorzubereiten gewußt. Damals, wo nur das Entlehnen musikalischer Formen von der Bühne durch ihn vertheidigt wurde, hatte er auszuführen gesucht, daß wie alles, das Höchste wie das Geringste im Leben der Welt theatralisch sei, so auch alles was in der Kirche vorgehe, dieses Gepräge tragen müsse; kam nun der Beweis einer göttlichen Vorschrift noch hinzu, die jenen Formen eben in der Kirche ihre wahre Heimath anwies, so durfte ja Niemand mehr wagen einer solchen zu widersprechen. Die schon in dem vorangehenden Jahrhunderte angebahnte Verachtung des Gemeinegesanges bei den fachmäßigen Tonkünstlern erhielt aber durch Mattheson's Aussprüche eine gewichtige Stütze. Denn wenn er die Strophe, auf welche dieser sich gründet „eine Pest der Compositionskunst, ein hartes Halseisen musikalischer Poeten, eine Maladie der Melodie" nennt, wenn er meint, daß ein Tonkünstler in einem Tage mehr solcher strophischen Singweisen hervorbringen könne, als ein Poet im Stande sei binnen Jahresfrist Lieder zu dichten: wer hätte einem so schnöde wegwerfenden Urtheile gegenüber einer Sache sich noch annehmen mögen, die nicht einmal zur Musik gezählt wurde, zumal die eigene Vorliebe schon zu sehr der entgegengesetzten Richtung das Wort redete. Nur den Organisten blieb die Kirchenweise eine erwünschte

Veranlassung für glänzende, gelehrte und kunstreiche Ausführungen, während sie, den damals geführten Klagen zufolge, nicht selten die Leitung des Gemeinegesanges vernachlässigten.

Ein großer Meister jener Tage allein, **Johann Sebastian Bach**, wußte in jeder Beziehung die Kirchenmelodie ihrem wahren Werthe nach zu schätzen. In seinen tiefsinnigen Choralausführungen für die Orgel, in seinen Passionsmusiken, in seinen Kirchenjahrgängen, überall tritt sie auf mit Bedeutung, in eigenthümlichster Auffassung; rhythmisch und melodisch freilich in der Gestalt wie sie auf seine Zeit gekommen war, doch bei der älteren mit gründlichem Verständnisse der kirchlichen Tonart, bei der neueren in reicher Entfaltung des, selbst von den Erfindern nicht genügend ausgebeuteten Kernes der in ihr verschlossenen Harmonie. Bei aller hohen, ja wunderwürdigen Kunst jedoch zu der sie ihm Gelegenheit giebt, kann er in kirchlicher Weihe dennoch mit seinem älteren Landesgenossen **Eccard** nicht verglichen werden. Denn legen wir auch kein Gewicht darauf, daß dieser die Weisen der Blütezeit des evangelischen Kirchengesanges, die auch die seines Lebens und Schaffens war, in ursprünglicher, unveränderter Gestalt giebt und dadurch schon einen Vortheil über ihn gewinnt, so leuchtet auch in dessen Harmonieen der Geist, der Ton, des *gesammten* Liedes hervor, und dadurch das *Gemeingefühl* aus dem dasselbe entsprang; während Bachs Harmonieen allezeit den Worten einzelner Strophen, wie diese in seinen Kirchenmusiken erscheinen, bis in das Einzelnste nachgehen, und dadurch das Gepräge der besonderen, durch dichterische Absicht seiner Poeten bedingten Auffassung derselben gewinnen, mehr also eines beschränkten persönlichen Gefühls als eines kirchlichen, in dem Bewußtseyn der Gemeinschaft und Gliedschaft in Christo wurzelnden. Bach hat auch für einzelne Lieder seiner Zeit neue Melodieen gesungen, ja, wir dürfen

ihn bei denen des Freylinghausenschen Gesangbuches für mit betheiligt halten, obwohl bestimmte, ausdrückliche Angaben für einzelne derselben uns mangeln, und nur ein allgemein gehaltenes, aber glaubwürdiges Zeugniß uns darüber belehrt. Allein ihm gebrach die Gabe den volksmäßigen Ton zu treffen, seine Melodieen haben sich daher auch nicht in die Kirche eingebürgert. Seine kunstreichen Kirchenmusiken schließen sich zwar an Dichtungen von der in seiner Zeit allgemein gewordenen predigtähnlichen Art, doch hat er diesen nach Kräften, oft wie es scheint selber hinzudichtend, und von den durch seine Dichter vorgeschriebenen Gesangformen häufig abgehend, größere Mannichfaltigkeit zu geben gesucht. So hoch sie aber auch stehen mögen über denen anderer Meister seiner Zeit, so tragen sie doch eben in ihrer besondersten, eigenthümlichsten Ausgestaltung, wodurch sie vor jenen sich auszeichnen, zu sehr das Gepräge seiner Gegenwart, um auf allgemeine, dauernde, kirchliche Gültigkeit Anspruch machen zu können, so gewiß ihnen auch die Verehrung aller Freunde heiliger Kunst bleiben wird. Auch ist es eben jene predigtähnliche Form, die ihnen nothwendig Eintrag thun muß, wenn man sie bei dem Hauptgottesdienste anwendet. Läßt man sie der Predigt voran gehen, so nehmen sie voraus, was dieser bestimmt ist, giebt man ihnen die Stelle nach derselben, so wiederholen sie nur, was jene bereits gebracht hat. Endlich hindert in den meisten von ihnen jene wunderwürdige Kunst, deren volle Erkenntniß nothwendig nur Einzelnen unter der Gemeine gewährt seyn kann, ihre allgemeine Auffassung, jenes Singen und Spielen im Herzen bei Jedem der in der Kirche Versammelten, wodurch Werke der Tonkunst erst das wahrhafte Bürgerrecht in derselben erlangen können. So steht denn dieser unerreichte Meister, so Vieles und Bedeutendes er für die Tonkunst im Allgemeinen gewirkt hat, doch einsam da auf dem Gebiete

der kirchlichen. Die Überfülle seiner Kunst brachte in leicht erklärlicher Gegenwirkung bei seinen Schülern und Amtsnachfolgern eine entgegengesetzte Richtung hervor auf das kunstlos Rührende; während Wilhelm Friedemann, sein ältester Sohn, wenn Eigensinn und Willkühr ihn nicht am Schaffen verhinderte, die eigenthümliche Weise seines großen Vaters zur Sonderthümlichkeit verzerrte, wurde seinem jüngeren Bruder Philipp Emanuel erst in den letzten Jahren seines Lebens eine kirchliche Stellung zu Theil, die ihm Gelegenheit gab, in einem Werke mindestens, seinem unvergleichlichen „Heilig", durch die That zu zeigen, daß die reichste und tiefste Kunst gar wohl Hand in Hand gehen könne mit allgemeiner Verständlichkeit. Die Wurzel der Schöpfungskraft für kirchliche Tonkunst schien allgemach zu verdorren, nur für die Mittelgattung des Oratoriums, das in den Concertsäälen eine Zeitlang noch heimisch blieb, erstarb sie erst später; man schuf nicht mehr, wie zu Anfange des Jahrhunderts in Formen die der Oper angehörten, man begnügte sich mit bloßer Entlehnung des auf ihrem Gebiete bereits Geschaffenen, stellte, wie Hiller, Sammelwerke aus Brocken derselben zusammen, bis endlich jene Zeit der Gleichgültigkeit gegen Heiliges und Kirchliches anbrach, in der die Klänge der höheren Tonkunst in der Kirche gänzlich verstummten.

Wenn wir aber neben Bach nicht auch **Händels** gedacht haben unter den kirchlichen Tonsetzern jener Zeit, so geschahe es deshalb weil wir, streng genommen, ihn denselben nicht beirechnen können. In den Jahren 1702 und 1703 bekleidete er allerdings ein kirchliches Amt, das des Organisten an der Hof- und Schloßkirche seiner Geburtsstadt Halle; ein Zeitraum, aus dem beglaubigte Werke seiner Hand uns nicht vorliegen. In Hamburg, wo er bis 1709 verweilte, arbeitete er vorzugsweise für die dortige Opernbühne, und nur nebenher auch Einzelnes für

die Kirche in der damals gebräuchlichen Form, das, soweit es sich erhalten hat, zwar seine künftige Größe ahnen läßt, und im Zusammenhange mit seinen späteren Werken von geschichtlicher Bedeutung ist, ohne jedoch eine selbständige zu besitzen. Erst in England schuf er geistliche Werke von hohem dauernden Werthe unter denen sein Te Deum auf den Utrechter Friedensschluß und das spätere auf den Sieg bei Dettingen hervorragen; diese, neben anderen gleichartigen Werken geringeren Umfanges, und seine Anthems (Reihen von Sprüchen aus den Psalmen und anderen Theilen der Schrift) sind das Einzige, was er, zum Theil für besondere, festliche, dem Kreise der kirchlichen Feier nicht eigentlich angehörige Gelegenheiten setzte. Seine hauptsächliche Thätigkeit war durch eine Reihe von Jahren vorzugsweise der Oper gewidmet, und als er sich genöthigt sahe von dieser zurückzutreten, war es sein Bestreben ein neues, geistliches Singspiel von höherer Bedeutung zu gründen, durch die Stellung die er dem Chore darin anwies, dasselbe der Tragödie der Alten zu nähern. Von der Bühne war dabei aber keinesweges abgesehen, Tonkunst und Bühnenspiel sollten vielmehr im Vereine zusammenwirken. Seine „Esther“ erlebte indeß nur zwei, auf einen geschlossenen Kreis Theilnehmender beschränkte Vorstellungen solcher Art, zu einer öffentlichen Aufführung versagte der Bischof von London die Erlaubniß. Dadurch beschränkt in seinem ursprünglichen Vorhaben, gab nunmehr der große Künstler seinen Behandlungen biblischer Stoffe jene zwischen dem Epischen und Dramatischen schwebende Gestalt die seine Oratorien uns bieten, und brachte sie in dieser als rein musikalische Aufführungen auf die Bühne, nicht aber in die Kirche, für die er sie niemals bestimmt hatte. Wenn man neben diese seine Oratorien auch die Behandlung einzelner Stoffe aus dem heidnischen Alterthume stellt — Semele, Acis und Galathea,

die Wahl des Herkules, das Alexandersfest rc. — so geschieht dies offenbar nur unter Mißbrauch jener Benennung, die man sich berechtigt hielt auf Alles anzuwenden, was, ohne der Bühne bestimmt zu seyn, doch der dramatischen Form sich näherte. Rein geistlichen Inhalts unter seinen Werken dieses Namens, und lediglich auf Sprüche der Schrift gerichtet, sind nur zwei: sein unsterblicher Messias, und Israel in Ägypten, beide, trotz anscheinend fragmentarischer Zusammensetzung, doch voll tiefsten innersten Zusammenhanges, allein schon ihres bedeutenden Umfanges wegen nicht geeignet, nur Theile des Gottesdienstes zu bilden, der neben ihnen keinen Raum finden würde. Die Widerlegung der gänzlich unbegründeten Ansicht, daß der Messias aus einzelnen Theilen früherer geistlicher Musiken des großen Meisters erst später zusammengesetzt sei, gehört nicht hieher, ich habe sie an einem anderen Orte, wie ich hoffe, zu voller Überzeugung geführt.*) Eben so aber glaube ich auch hier die Überzeugung gewährt zu haben, daß Händel nicht zu den Meistern Deutschlands gerechnet werden dürfe, bei denen wir in dem Berichte über die Abwandlungen des evangelisch-kirchlichen Kunstgesanges nothwendig zu verweilen haben.

Dem kirchlichen Gesange der Gemeine schien, bald nach dem Ableben Bachs, in Dichtung und Tonkunst ein neues Leben aufgehen zu sollen. Die im Jahre 1757 erschienenen geistlichen Lieder Gellerts, aus innerer lebendiger Erfahrung eines reinen und frommen Gemüthes hervorgegangen, fanden allgemeinen Anklang, um so mehr vielleicht, als ihre mäßige, verständige Haltung gegen den mystisch-enthusiastischen Ton der aus der sogenannten pietistischen Schule hervorgegangenen Lieder in Gegensatz trat, und dadurch sowohl deren Gegner, als die übersättig-

*) Evangel. Kirchengesang, Thl. III. S. 174, 175 in Verbindung mit S. 167—170.

ten, ernüchterten unter ihren Anhängern besonders anmuthete. Die Mehrzahl dieser Lieder war auf bekannte, kirchenübliche Maaße gedichtet, und fand dadurch bald Aufnahme in den Gottesdienst; damit auch den übrigen, nicht minder hochgehaltenen, die Thore der Kirche sich öffnen möchten, beeilten sich angesehene Meister jener Tage — **Doles**, J. S. Bachs Schüler, **Philipp Emanuel Bach**, dessen zweiter Sohn, **J. J. Quanz**, **Hiller** — neue Weisen zu denselben zu singen. Allein wenigen unter ihnen, und auch nur bei einzelnen Liedern, war es gelungen, den volksmäßigen Ton zu treffen; die meisten dieser Melodieen spiegelten zu sehr die besondere Auffassungsweise und Geschmacksrichtung ihrer Urheber ab. Im Anbeginn freilich zog das Lied die Melodie nach sich, und eine Anzahl der dem einen und andern jener Meister angehörenden fand Eingang; bald indeß, nachdem der erste Reiz der Neuheit vorüber war, schieden mehre wieder aus vom kirchlichen Gebrauche, und nur wenige, zum Theil nicht ohne erhebliche Umbildung, leben noch gegenwärtig unter uns fort.

Als Zeichen des im allgemeinen Kirchengesange zunehmenden Verfalls dürfen wir auch die Thatsache betrachten, daß mit dem Beginne des 18ten Jahrhunderts Lieder- und Melodieenbuch von einander sich trennen, und an die Stelle der früher Beides in sich vereinigenden Sammlungen, abgesonderte Gesang- und sogen. Choralbücher treten, gleich als erbaue man sich nunmehr lesend lieber als singend an geistlichen Liedern, und überlasse die Kenntniß der Singweisen Denjenigen, welchen es obliege den Gesang in der Kirche zu leiten. Nur in wenigen finden wir Beides noch zusammen, und dann stets auf besondere Veranlassung. So in den seit 1704 und 1714 erschienenen zahlreichen Ausgaben des Freylinghausenschen Gesangbuchs, das, eine neue Richtung geistlichen Gesanges darstellend,

so viele bisher unbekannte Lieder giebt, deren Mehrzahl in neuen, zumal daktylischen Strophen sich bewegt, wo es denn für diese auch neue Melodieen mitgeben mußte, auf die es bis 1741 sich beschränkt, und dann erst die älteren hinzufügt. Das große Hessische Liederbuch (1711) bietet selbst noch 4stimmige Tonsätze mit gegenübergedruckten Stimmen für bequemere Ausführung; es ist aber nur eine neue, dem Zeitbedürfnisse zufolge veränderte Ausgabe des von dem Landgrafen Moritz 1612 herausgegebnen und dann 1649 nach dem 30jährigen Kriege erneuerten, mit Auslassung vieles Älteren und Aufnahme manches Späteren. Das Weissenfelser (1714) fügt der Liturgie für die fürstliche Kapelle, die es enthält, um der Vollständigkeit willen auch die kirchengebräuchlichen Weisen hinzu, doch nur in mäßiger Anzahl; das Schemellische (1736), das die von J. S. Bach theils neu gesetzten, theils bearbeiteten Melodieen in sich begreift (69 zu 954 Liedern) deren wir schon erwähnten, stellt für eine künftige (meines Wissens nie erschienene) Auflage schon eine Trennung der Melodieen und Lieder in Aussicht; Caspar Zollikofers: „Himmlisch gesinnter Seelen himmeldurchschallende und unsern Gott billig hoch verherrlichende Gebet-Musik“ (1738) bedurfte endlich des Vereines der Lieder und Weisen schon deshalb, weil es offen die Absicht einer Reinigung und neuen Gestaltung der einen wie der andern, die es für hochnöthig hält, an den Tag legt. Alle übrigen Melodieenbücher des 18ten Jahrhunderts bis gegen dessen Ende hin beschränken sich darauf, nur die Singweisen mit einem nothdürftig bezifferten Basse zu geben, und sie mit der Anfangszeile des Liedes zu überschreiben; die Herausgeber von einigen schließen sich in deren Inhaltsverzeichnisse an die in ihrer Heimath üblichen Liederbücher, und verweisen mindestens in diesen Verzeichnissen die einzelnen Lieder auf die Nummer der mitgetheilten Melodieen von gleicher Strophe. Eine

Forschung, die der Feststellung der aufgenommenen Singweisen vorangegangen wäre, ist bei keinem dieser Bücher bemerklich; gewöhnlich leitet die Herausgeber nur die in ihren Wohnorten gewöhnliche Singart, ohne Rücksicht auf deren Angemessenheit, oft nur die beschränkte Richtung ihres Geschmacks. So giebt **Bronner** (1715) viele Melodieen in dreitheiligem Tacte, denen derselbe ursprünglich nicht eignete, nicht herstellend, nur durch ein gewisses Streben nach Mannichfaltigkeit und Eleganz veranlaßt; **Graupner** (1728) trachtet dagegen nach Einfachheit, und schneidet so viel als möglich jeden Schmuck hinweg, möge derselbe der Melodie schon ursprünglich eigen gewesen seyn oder nicht. **Telemanns** Choralbuch (1730) ist kaum etwas mehr als ein neben andern, von ihm höher gehaltenen Arbeiten eilfertig zusammengeraftes Sammelwerk, ja, mit so großer Hast und Oberflächlichkeit, daß dieselbe Melodie unverändert und mit gleichen Bässen, nur unter verschiedener Aufschrift, mehre Male gegeben wird. Bei Zusammenstellung der Singweisen ist ein leitender Grundsatz nirgend ersichtlich, und nur das Inhaltsverzeichniß gewährt einigermaaßen, wenn auch keine Übersicht, doch die Möglichkeit, Einzelnes aufzufinden. Klagen über schlechten Gesang, über Nachlässigkeit und „überleye Kunst der Organisten" werden in den Vorreden von mehren dieser Bücher laut, und wenn eine Warnung für nöthig gehalten wird (wie in dem Cantional des Gothaischen Kapellmeisters **Witt** (1715) an die Schuldiener und Cantoren, sich der Coloraturen, an die Organisten, des unnöthigen Laufwerks sich zu enthalten, so ersieht man daraus, wie allgemein und wie leicht diejenigen, deren Beruf ihnen die Leitung des Kirchengesanges zur Pflicht machte, deren Erfüllung über dem Drange vergaßen, ihre Kehl- und Fingerfertigkeit zu zeigen. Es erscheinen zwar umfängliche Sammelwerke, wie das von Cornelius Heinrich

Dretzel zu Nürnberg (1731), das noch reichhaltigere von Johann Balthasar **König** (1738) zu Frankfurt am Main herausgegebene, die es sich als Aufgabe stellen für jedes bisher gedichtete geistliche Lied eine Melodie zu geben, damit keines wegen Mangels derselben bei dem Gottesdienste zurückgestellt werden dürfe. Allein weder das eine noch das andere dieser Werke hat aus den ursprünglichen, sondern meist nur aus abgeleiteten Quellen geschöpft, ein jedes modelt ohne feste Grundsätze an den mitgetheilten Singweisen, um ihnen eine gewisse Gleichförmigkeit des Zuschnitts zu geben, und beide legen nur ein Zeugniß davon ab, wie gänzlich die ursprüngliche Gestalt der Melodieen in Vergessenheit gerathen war, mit wie wenigem Ernst und geringer Gründlichkeit auch wohlgesinnte, um die Sache eifrig bemühte Männer bei ihrem Unternehmen verfuhren, und wie dürftig das Wissen um die vorhandenen Mittel war, durch die ein Besseres hätte geleistet werden können. Andere, wie der Hirschberger Organist **J. B. Reimann** (1747), der Schleswiger **J. B. Rein** (1755) sehen weniger in der Menge der Melodieen, als deren Angemessenheit ein Mittel dem gesunkenen Kirchengesange aufzuhelfen; sie bringen neue Singweisen, nicht weil diese einzelnen neuen Liedern noch fehlen, sondern weil die vorhandenen ihnen nicht gefallen, schlagen in den ihrigen aber denselben Ton wieder an, nur in etwas veränderten Formen sich bewegend. Nun erscheint in sofern wiederum eine neue Periode für die Choralbücher, als sie die Melodieen vierstimmig ausgesetzt geben. **Doles** geht voran (Leipzig 1785), es dämmert bei ihm wiederum ein neues Verständniß der bis dahin vernachlässigten Kirchentonarten, denen er, zumal der mixolydischen, in seinen Tonsätzen genug zu thun strebt; **Kühnau** (Berlin 1786, 1790) betritt in den zwei Theilen seines fleißig ausgearbeiteten Choralbuches eben diesen Weg, er

preis't mit Wärme die Trefflichkeit der alten Tonarten, über die er eine, freilich nicht genügende Abhandlung beigiebt, er läßt deren Darstellung durch die Harmonie sich mit Eifer angelegen seyn. **Vierling** zu Schmalkalden (1789) dessen geistlicher Vorgesetzte, sein Choralbuch einleitend, über „das Brüllen und Dehnen" der Gemeinen im Kirchengesange, das „Coloriren und Diminuiren" der Orgánisten bei dessen Begleitung sich beklagt, findet in der Abschattung des Vortrages ein Mittel, der eingerissenen Verderbniß, zumal der Lauheit im Gesange aufzuhelfen; er empfiehlt nach Maaßgabe des Inhalts der verschiedenen Strophen der gesungenen Lieder, den Wechsel zwischen lautem und leisem Singen, ja zwischen verschiedenen Melodieen gleichen Maaßes, wo nur der Organist für schickliche Überleitung von der einen zu der andern sorgen müsse. In noch weiterem Umfange und mehr modernem Sinne erstrebt **Justin Heinrich Knecht**, Schullehrer und Musikdirektor zu Biberach, in Gemeinschaft mit **Johann Friedrich Christmann**, Pfarrer zu Heutingsheim (1798) eine Erneuerung des Kirchengesanges. Neben 131 älteren und späteren, kirchenüblichen Melodiren giebt er 135 neue; wie man in der deutschen Poesie und Musik weiter gekommen, meint er, müsse auch der Kirchengesang umgeschaffen, „rührender, schöner, erhabner" werden als zuvor. Deshalb seien von ihm „ausgesuchteste, nicht alltägliche, ja ganz neue harmonische Wendungen" gewählt, die Melodieen selbst theils „mit wahrer Begeisterung" oder wenigstens doch „mit Zweckmäßigkeit" gesetzt. Auf den Ausdruck komme es an vor Allem; daher giebt das Buch darüber sorgsam bei jeder Melodie genaue Vorschriften: dem Inhalte der Lieder übereinstimmend sollen sie „mit angenehmer Empfindung — lebhaft, mit einer gewissen Größe, — feierlich froh — langsam und jammernd — sanft und beruhigend — mitleidsvoll — sehr rührend

— mit seliger Empfindung — reuevoll, und nach Gnade dürstend — erschütternd 2c." — vorgetragen werden; den Pfarrern wird empfohlen, zu Veredlung und Verfeinerung des Kirchengesanges, belehrend und anordnend, auch dadurch mehr beizutragen, „daß in einem und demselben Liede, wo die eine Strophe traurig, folglich langsamer und mit leiserer Stimme, die andere freudig, mithin in helleren Tönen und etwas behender gesungen werden sollte, eine frappante Abwechslung, und der wahre Ausdruck erzielet werde." Von den verschiedenen Ansichten aller dieser seiner unmittelbaren Vorgänger und Nachfolger weicht **Johann Adam Hiller** auf das Entschiedenste (1793) ab. Ihm gilt unbedingt der Grundsatz: der Choral sei „der natürlichste, einfachste, von allen melodischen Verzierungen, so wie von allen harmonischen Ausschweifungen gleich weit entfernte Gesang," und diesen Grundsatz erklärt er durchführen zu wollen, die Melodieen sichtend und prüfend, im Einklange mit der seit einiger Zeit begonnenen Verbesserung der Gesangbücher; hier wie dort müsse das Wesentliche von dem Zufälligen, das Nothwendige von dem Willkührlichen, das Wahre von dem Falschen unterschieden werden. Unnütze Wiederholungen, unschickliche Dehnungen seien zu vermeiden, eine Mehrheit von Melodieen für dasselbe Lied müsse beseitigt werden, lieber seien mehre Lieder auf dieselbe Melodie zu singen, um dem lästigen Überflusse an solchen zu wehren. Was die harmonische Behandlung betreffe, so habe die Beschränkung auf bloße Wohlklänge eine gewisse Steifheit, ja, Plumpheit des Tonsatzes zur Folge; mit Maaß und Sparsamkeit habe man also auch der Mißklänge sich zu bedienen, da sie das Gefühl erweckten, alles neben und um sich auffrischten. Die alten Kirchentöne verwirft er gänzlich, er stellt sich darin mit Doles und Kühnau, ihren neuesten Lobpreisern, in schroffen Gegensatz. Ein seltsamer, grillenhafter Eigensinn,

sagt er, habe die älteren Tonmeister veranlaßt, ihre Kunstübung gewissen willkührlichen Einschränkungen zu unterwerfen, die nur Unreife ihrer Hervorbringungen hätten zur Folge haben können. Thorheit sei es also, ihnen darin nachzugehen, das Unvollkommne zu wählen statt des Vollkommenen, dessen die Gegenwart Meister geworden sei, indem sie jener lästigen Fesseln sich entledigt habe. Einzelnes Eigenthümliche, aus jener Beschränkung, ja, trotz derselben hervorgegangene, möge man als Gewinn sich aneignen, ohne zurückzukehren zu jener. Alles andere habe sich überlebt, verdiene nicht die geringste Ehrfurcht, sei nur des Wegwerfens werth. In diesem Sinne ist Hiller nun auch bei Ausarbeitung seines Choralbuchs verfahren, und was den rhythmischen Theil der von ihm zusammengestellten Singweisen betrifft, so hat er diese durch Beseitigung des dreitheiligen Tactes auf eine gewisse Gleichförmigkeit zurückgeführt, und für die wenigen Fälle wo dieses nicht zu bewirken war, schreibt er vor, man solle die dreitheilige Bewegung nicht allzu fühlbar werden lassen; wenn man nur eine gleich langsame anwende als bei anderen Chorälen, und keine Note durch einen Punkt verlängere, so werde das Tanzmäßige wohl schwerlich mehr bemerkt werden, woran ohnedem die Poesie mehr Schuld habe als die Melodie.

In allen diesen verschiedenen Aussprüchen und Vorschlägen, in dem darauf gegründeten Verfahren, in den, auch ohne eine solche Begründung angestellten Versuchen, wie die Choralbücher des achtzehnten Jahrhunderts sie uns vorführen, erkennen wir das Bewußtsein eines ungenügenden Zustandes, das Streben nach einem Bessern, ohne daß doch ein Einziger nur sich die Frage gestellt hätte, auf welchem Wege man dahin gelangt sei wo man sich nunmehr befinde, ob man ein Besseres gehabt und nun eingebüßt habe, oder ob, ohne einen solchen

Verlust beklagen zu dürfen, man auf dem Pfade naturgemäßer Entwicklung begriffen sei, und zu einem höheren Ziele fortschreite. Eine lebendige, reiche Anschauung der Vorzeit die darüber allein hätte Aufschluß gewähren können, suchte Niemand zu gewinnen; eben so oft pries man diese Vorzeit als eine begeisterte, die Gegenwart weit überragende, als man sie hinter dieser geringschätzig zurücksetzte. Man begnügte sich mit ungenügender Kenntniß einiger aus ihr stammender, an sich schon für die Kunstübung nicht ausreichender, dunkler Lehrsätze, theils grübelnd in diesen über tiefe, darin geahnte Geheimnisse, theils sie bespöttelnd als Erzeugnisse der beklagenswerthesten Beschränktheit, über welche die Gegenwart längst hinausgeschritten, und wohl berechtigt sei, dergleichen veralteten Plunder wegzuwerfen. Achtbare, fleißige, sachkundige Männer, wenn wir die Kenntniß ausnehmen, deren wir eben gedachten, und deren Mangel sie als solchen nicht empfinden, bemühen sich eben darum ohne rechten Erfolg, wenn auch rüstig und pflichtmäßig; andere fühlen dem Vorhandenen und Gebräuchlichen gegenüber sich unbehaglich, sie wollen theils Regelrechteres, theils Ausdrucksvolleres; sie sinnen auf Reizmittel für die stumpf und schlaff gewordenen Gemeinen. Noch Andere, den Aussprüchen jenes musikalisch-patriotischen Kritikers anhängend, wenn sie es auch nicht mit ausdrücklichen Worten bekennen, sondern nur durch ihr Verfahren bezeugen, halten mit ihm den Choral, dem künstlichen Chorgesange in der Kirche gegenüber, für einen kalten, faulen, schläfrigen Gesang, dem man aufhelfen müsse, um ihn jenem näher, mit den Bedürfnissen der Zeit in Einklang zu bringen. Der Eine zwingt ihm einen fremden, beweglichern Rhythmus auf, der Andre dringt auf Abschattungen des Vortrags, auf Wechsel zwischen mehren Melodieen gleichen Baues,

innerhalb desselben Liedes, bei wechselndem Inhalte seiner einzelnen Strophen, noch ein Andrer erfindet den älteren, wenn auch als unnachahmlich schön gepriesenen Weisen gegenüber, neue, angeblich voll höheren Schwunges und mehr begeisterten Ausdrucks, sucht nach Worten uns dessen Überschwenglichkeit deutlich zu machen, damit die Gemeine ihn treffe, empfiehlt den Pfarrern dafür zu wirken, es dahin zu bringen, daß derselbe erzielt werde, und eine möglichst frappante Abwechslung hervorgehe. Ein Dritter endlich will nur das Einfache, Natürliche, Schmucklose, ohne deshalb die Mittel zu verschmähen, welche die fortschreitende Entwicklung der Kunst gebracht habe, nur solle Alles in möglichster Mäßigung und Nüchternheit einhergehen, Mannichfaltigkeit des Rhythmus ausgeschlossen bleiben, und wo sie einmal nicht zu vermeiden sei, möge man dahin wirken, daß sie so wenig empfunden werde als nur möglich. In dieser Gestalt bringen diese auf den verschiedensten Wegen vielbemühten Männer das Erbtheil der Kirchenreinigung, den kirchlichen Gemeinegesang, in das gegenwärtige Jahrhundert, ohne daß es den Bemühungen der wohlgesinnten Männer die ihnen nachfolgen, und sich auf sie stützen, gelingen kann, das Bessere zu erreichen, dessen Bedürfniß allgemein gefühlt wird, bis endlich aus Pestalozzi's Schule her jener rüstig um die Gesangskultur bemühte Schweizer, **Nägeli**, mit Vorschlägen zu einer radikalen Reform hervortritt. Man solle, ruft er, von jenem steifen, plumpen Götzen, dem vererbten Choralgesange, lassen; der Sinn für das Ächte, Wahre, Schöne im Gesange werde durch ihn fortwährend getrübt, die beliebtesten Melodieen desselben enthielten die grellsten Züge von Abgeschmacktheit und Verkehrtheit im Wortausdrucke. Bei dem Mangel an Sinn für diese Hauptsache im Gesange, den Wortausdruck, das Textgemäße, bei der blinden Anhänglichkeit an das Herkömmliche, das doch

gültigen Zeugnissen zufolge vielfach verändert, ja verfälscht sei, werde man freilich tauben Ohren predigen, ja tauben Ohren der Prediger selbst, wenn man etwas Kunstgerechtem Eingang zu verschaffen suche; man rede deshalb nur zu denkenden deutschen Schulmännern, zu vorurtheilsfreien, unanmaßlichen Geistlichen rc. So will er denn, sobald jene nutzlosen, dem kulturfähigen Erdreiche der Kirche nur hinderlichen Klötze und Wurzeln, die Lieder und Melodieen des bisherigen Gemeinegesanges, ausgerodet seien, uns Deutschen einen neuen Kirchengesang pflanzen in dem frisch zubereiteten Boden: seinen Liedern nach zumeist Dichtern der Gegenwart angehörig, in wenigen nur der näheren, in Ausdruck und Gedanken beträchtlich umgewandelten Vorzeit; in seinen Melodieen ausschließend ihm, dem neuen Reformator, mit durchgängiger Vermeidung der weichen Tonart, des quantitirenden Rhythmus, und nur in den wenigen Fällen daktylischen Maaßes den dreitheiligen Tact beibehaltend. Haben die tauben Ohren, die trägen Herzen, diesem Bessern, das er ihnen dargeboten, sich starrsinnig verschlossen? Es scheint doch so, obgleich man wohl hin und wieder nach ihm ausgeschaut; seine Stimme ist verhallt, das Erbe der Väter will man nicht aufgeben, und dringender als zuvor läßt die Frage sich vernehmen, wie man es in unverfälschter Gestalt herstellen, es sich bewahren könne?

III. Vorschläge der Herstellung.

A. Für den allgemeinen Kirchengesang (den Choral).

Die Herstellung des kunstmäßigen Chorgesanges in der evangelischen Kirche ist nur im Vereine mit der des Gemeinege-

sanges möglich, aus dem er entsproß und emporblühte; mit dieser haben wir deshalb uns zunächst zu beschäftigen.

Wir sahen wie der allgemeine Kirchengesang, erdrückt von dem Gewichte eines fremder Wurzel entsprossenen Kunstgesanges, durch eitle, selbsüchtige Überhebung seiner Pfleger vernachlässigt, schon gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts das ihn eigenthümlich Auszeichnende, Belebende, eingebüßt hatte; wie im folgenden Jahrhunderte die Wortführer unter den Tonlehrern und Tonkünstlern den Grundsatz verfochten, er sei ein nur zu Duldendes, Geringfügiges, der Pflege kaum Bedürftiges, nur der kunstmäßige Gesang des beschulten Chores, nur der Einzelgesang der Begabteren unter dessen Gliedern, beruhe auf einem göttlichen Gebote, er sei jener klügliche Gesang den der Psalmist vorschreibe. Aus diesem Gebote aber, das an so vielen Stellen erscheine, und überall auf theatralische Formen hindeute, als die zum Lobe des Herrn am meisten geeigneten, eben wie aus dem Wesen aller Welt, also auch aller kirchlichen Dinge, das durchweg theatralisch sei, folge unmittelbar, daß der kirchliche Kunstgesang seine Bestimmung um so würdiger erfülle, jemehr er das Gepräge des Theatralischen trage. Damit waren aber diese Führer der Menge noch nicht begnügt, ihre Lehre nahm noch einen weitern Flug. Die Tonkunst, sagten sie, schaffe überall nur das unbedingt Vergängliche, das Neue allein behalte in ihr Geltung; auch der Kirchengesang in weitester Ausdehnung unterliege daher diesem, aus der Natur der Sache hervorgehenden Gesetze. Nur „die närrische Vorliebe einiger Pedanten" befasse sich, trotz der allgemeinen, unendlichen Vervollkommnung aller Dinge im Fortgange der Zeit, mit älteren, nunmehr unbrauchbar gewordenen Gesängen. Gott habe weislich den alten israelitischen Tempelgesang, die griechische Tonkunst in ihren Werken, nachdem sie

ihre Zeit erfüllt, gänzlich untergehen lassen, weil er nicht immerdar „einerlei alte Leier haben wolle," und wie ähnliche, auf Treue und Glauben damals angenommene Aussprüche lauteten. Wer hätte, mit solcher Weisheit genährt, sich noch zurückwenden mögen zu den sogenannten „lieben Alten" wenn er von ihrer „unbegreiflichen Verblendung," der „nicht zu entschuldigenden antiquen Dummheit" mit so entschiedener Mißachtung und Verwerfung reden hörte? Bei solchen sich stets weiter verbreitenden Überzeugungen verfiel der kirchliche Gemeinegesang, weil ohne Pflege gelassen; der kunstmäßige Chorgesang fiel der Verweltlichung anheim, bis er, bei der später überhandnehmenden Gleichgültigkeit gegen geistliche Dinge gänzlich erlosch, und jenem, mit wenigen örtlichen Ausnahmen, ein nur kümmerliches, siechens Leben gefristet blieb.

Nur mit ihm, ich wiederhole es, kann auch dem Kunstgesange erst wieder ein wahrhaftes Leben zu Theil werden; der Wiederbelebung beider werden wir aber vergeblich entgegensehen, wenn nicht ein reger, frommer, kirchlicher Gemeinsinn aufs neue unter uns erwacht. An dieser Stelle muß ich mich begnügen, diese nothwendige, unerlaßliche Voraussetzung nur ausgesprochen, und auf die Zeichen hingedeutet zu haben, die das Bevorstehen eines solchen Erwachens uns verkünden. Unmittelbar dafür zu wirken liegt Andern vermöge ihres Amtes ob, wie es einem Jeden innerhalb des ihm angewiesenen Kreises, nach den ihm verliehenen Gaben, Pflicht ist. Die Bestimmung dieser Schrift beschränkt sich darauf, mittelbar nur dafür zu wirken, indem sie an der Förderung desjenigen arbeiten hilft, das, sobald jene Bedingung erfüllt ist, durch Gottes Gnade ein gesegnetes Werkzeug werden kann für das Wachsthum jenes Gemeinsinns, und eine neue Quelle des daraus hervorgehenden reichen Segens eröffnen wird. In diesem Sinne

werde ich mich nun zunächst mit den Mitteln der Erneuung des kirchlichen Gemeinegesanges beschäftigen.

Das um die Zeit seiner Blüte während des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung ihn eigenthümlich Auszeichnende fanden wir in der *Kirchentonart*, und in seiner *rhythmischen Ausgestaltung*.

Der Sinn für das Bezeichnende der *Kirchentöne*, im sechzehnten Jahrhunderte des lebendigen Organs für den Ausdruck heiliger Empfindung, wenn auch allmählig erlöschend im siebzehnten gegenüber dem Drange, durch Töne die Verkörperung mannichfacher, leidenschaftlicher Regungen künstlerisch zu erreichen, war doch weder in diesem Jahrhunderte, noch selbst in dem folgenden achtzehnten, gänzlich zu Grunde gegangen. In einzelnen hervorragenden Meistern, zumal denen, die ihre schaffende Kraft ausschließend der Kirche widmeten, fand er noch immer seine Träger, trotz dem bittern Hohne den Mattheson über diese sogenannten „griechischen Tonarten“ ausgegossen hatte, sie als ein, durch den gedeihlichen Fortschritt der neuern Kunst angeblich längst zerstörtes, der Vergessenheit zu übergebendes Hirngespinst bezeichnend. Jener Hüter des Alterthums und Verfechter seiner unzerstörbar begeistigenden Kraft wurden jedoch immer wenigere, die meisten unter ihnen ahndeten und empfanden wohl diese Kraft ohne jedoch ihr Wesen zu erkennen, und allezeit standen als Gegner Solche ihnen gegenüber, die was sie mit dem Verstande nicht einzusehen vermochten, als ein überhaupt nicht zu Begründendes unbedingt verwarfen. So sehen wir Hiller, auf dieser Seite stehend, Doles und Kühnau entgegentreten, die für Herstellung der Kirchentöne das Wort genommen hatten; so hat der Streit darüber, wenn auch nicht mit früherem Eifer fortgesetzt, noch hineingeragt bis in unser Jahrhundert. Vor nunmehr fast dreißig Jahren unternahm

Peter Mortimer, zwar mit beschränkten Mitteln, und deshalb oft irrend und nicht zu völliger Klarheit hindurchgedrungen, doch mit ernster Liebe zur Sache, der Forschung wiederum einen neuen Weg anzudeuten; von ihm angeregt, im Besitze reicherer Quellen als ihm eröffnet waren, bin ich bemüht gewesen, diese Andeutungen benutzend, einen Pfad auf diesem Gebiete zu bahnen, zu zeigen, daß jene aus Mißverstand so oft geringgeachteten Kirchentöne nicht etwa nur aus einem unvollkommenen Zustande der Erkenntniß des Tonreiches hervorgegangen seien, daß man sie vielmehr als ein auf lebendiger, eigenthümlicher Anschauung desselben beruhendes Erzeugniß hochzuhalten, von diesem Standpunkte aus die ältere Tonkunst zu betrachten habe, um ein sicheres Verständniß derselben zu gewinnen. Zu Anfange der geschichtlichen, dieser Schrift vorangestellten Übersicht suchte ich in wenigen Zügen die Ergebnisse meiner Forschungen über diesen wichtigen Gegenstand darzulegen; ich wage zu hoffen, daß eine Stimme von Gewicht gegen die Herstellung des so bezeichnenden Gepräges der Kirchentöne, in melodischem Fortschritte wie harmonischer Behandlung, bei älteren, aus dieser Wurzel hervorgegangenen Melodieen nicht ferner sich erheben werde, ja, daß in beidem vielleicht jene alte lebendige Grundform heiligen Gesanges, für dessen erneuertes Fortwachsen unter uns, dasjenige dereinst wieder werden könne, was sie unsern Vätern um die Zeit der Kirchenreinigung gewesen.

Die Geringhaltung der Kirchentonarten, der Widerspruch gegen dieselben, beruhte vornehmlich darauf, daß man voraussetzte, sie seien eine hemmende Fessel und Schranke jedes Fortschrittes, daß man sie nicht als einen ächten Typus erkannte, als Grundform wahrhafter, gesunder Entwicklung. Um in ihrem Sinne neue Melodieen zu erfinden, und harmonisch auszugestalten, müßten — so wähnte man — zuvor alle Vortheile

wieder aufgegeben werden, welche die Ausbildung des neueren Tonsystems gebracht habe, man übernehme dadurch die Verbindlichkeit, an der nackten, starren Octavengattung — der Versetzung der harten diatonischen Leiter — sich genügen zu lassen ohne irgend einen Ton erhöhen oder erniedrigen zu dürfen. Darin hätte freilich ein arger Rückschritt zu einem unvollkommneren Zustande gelegen, der jedoch weder erheischt wird, noch gefordert werden kann. Schon die oberflächliche Beschauung der aus der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts herrührenden Tafel der Gebrüder van Eyk, welche, als innerer Theil ihres großen Bildes von der Anbetung des Lammes, die heilige Cäcilia auf der Orgel spielend vorstellt, würde die Überzeugung gewährt haben, daß auf damaligen Orgeln, hundert Jahre also vor der Kirchenreinigung, ein gleiches Verhältniß bestanden habe als jetzt zwischen einer niederen, die unveränderte diatonische Leiter darstellenden Claviatur, und einer oberen, erhöhte und erniedrigte Töne in dieselbe einschaltenden; daß also die Annahme, die sogenannten „lieben Alten" hätten aus grillenhaftem Eigensinne und unglaublicher Beschränkung eine willkührliche Armuth bei ihren Kirchenmusiken sich auferlegt, selber in das Reich der Grillen und Hirngespinste gehöre, und der Streit gegen die Erneuerung einer solchen kunstzerstörenden Willkühr lediglich gegen ein wesenloses Schattenbild geführt werde. Die Anwendung der Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner Töne der diatonischen Leiter unterlag bei den älteren Tonmeistern allerdings einer gewissen Beschränkung, verglichen mit der Freiheit, welche die Gegenwart darin sich gestattet; allein jene Schranke wurde als solche damals nicht empfunden, sie erschien vielmehr als nothwendige Bedingung alles Gestaltens durch die Töne, weil sie in einem geschlossenen, auf einer bestimmten Natur-Grundanschauung beruhenden Tonsy-

steme begründet war. Jenes starre Festhalten an der ursprünglichen harten diatonischen Leiter will man zwar durch den von den Alten aufgestellten Grundsatz rechtfertigen, daß die, bei Versetzung jener Leiter sich ändernde Lage des in derselben zweimal erscheinenden Halbtons, das Gepräge der dadurch entstehenden, wechselnden Tonarten begründe, dieses aber nur dann erhalten werden könne, wenn jeder einzelne Ton der Leiter unverändert bleibe. Allein jene veränderte Lage ist nur insofern von Erheblichkeit als gewisse, für jede einzelne Tonart bezeichnende Klangverhältnisse mit Bezug auf deren Grundton durch dieselbe entstehen; denn nur durch diese ihre Wirkung offenbart sich ihr Daseyn, für sich betrachtet, würde sie weder durch den Sinn des Ohres, noch durch die Empfindung wahrgenommen werden können, sondern nur durch das Auge in den niedergeschriebenen Tonzeichen. Werden nun jene bezeichnenden Tonverhältnisse nicht gefährdet, erscheinen sie in den Tonarten, denen sie vorzugsweise eignen, als die herrschenden, vorwaltenden, so bedarf es keinesweges einer so drückenden Entäußerung als die vorausgesetzte. Durch das Tonsystem der Gegenwart wird die Darstellung des älteren keineswegs ausgeschlossen, dasselbe gewährt vielmehr in seiner, auf neuen Anforderungen der Kunst beruhenden, durch deren Lösung errungenen größeren Beweglichkeit, neben der Möglichkeit, auf Klavierinstrumenten das alte System in jeder Tonhöhe darzustellen, noch andere Vortheile für das Gebiet der weltlichen, mittelbar selbst der geistlichen Tonkunst; wie thöricht also, es ohne Noth wegzuwerfen, wie widersinnig die Forderung eines solchen, zugleich unnöthigen und zwecklosen Rückschrittes! Mit der Erkenntniß davon lösen sich unmittelbar alle Zweifel gegen Anwendung des alten Systems bei den aus ihm lebendig hervorgegangenen Melodieen der Reformationszeit; trägt es in der Zukunft Demjenigen, der

sich in dasselbe hineingelebt hat neue, ähnliche Blüten, so werden wir diese eben so wenig geringschätzen, wie wir dieses System als beschränkende Regel anwenden werden auf Melodieen einer späteren Zeit, für die es nicht länger belebende Kraft war, weil sie diese aus einer anderen Quelle schöpfte.

Dürfen wir an dem Gesagten uns genügen lassen, soweit von den Kirchentönen, und deren bedingter Herstellung die Rede ist; so begegnen wir bei der Herstellung des älteren melodisch rhythmischen Systems erheblicheren Einwendungen, die ein längeres Verweilen erfordern.

Die Gegner dieser Herstellung nehmen für die gegenwärtige, kirchenübliche Form des geistlichen Liedergesanges, in der jede rhythmische Mannichfaltigkeit, wenn nicht völlig erloschen, doch nur in geringen Spuren noch erkennbar ist, nicht nur ein thatsächliches Recht in Anspruch, sondern auch ein grundsätzliches. Diese Form, sagen sie, sei die zweckmäßigste für den Gesang großer Volksmassen, bei denen weder an eine vorgängige noch fortschreitende und in Übung erhaltene Kunstfertigkeit zu denken sei. Habe auch der evangelische Kirchengesang im Jahrhunderte der Kirchenreinigung in edleren, zumal rhythmischen Formen sich bewegt, so seien diese doch nur dem Vortrage des kunstgebildeten Sängers eigen gewesen, es müsse also auf strenge Scheidung künstlerischer und nicht künstlerischer Leistungen gedrungen werden, um eine verwirrende, beiden gleich nachtheilige Vermengung zu verhüten. Die kirchliche Gesangskunst habe, gleich jeder anderen Kunst, um die Zeit ihrer Blüte neben den edleren, dem kunstgeübteren Sänger vorbehaltenen Formen, auch geringere abgezweigt für den gewöhnlichen Gebrauch, mit denen, mindestens durch Zusammenwirken des Chores und der Gemeine, noch ein halbkünstlerisches Ziel zu erreichen gewesen. Man berufe sich wohl darauf, der Rhythmus

der geistlichen Melodieen in ihrer älteren Gestalt sei eine dem Volksgesange eignende Naturform, und von diesem aus auf jene übergegangen. Allein auch abgesehen von jener so vieldeutigen, selten genau umgrenzten Benennung „Volkslied," sei es doch billig in Zweifel zu ziehen, ob die Mannichfaltigkeit, die höchste Ausbildung, die vollendete, tiefsinnige Form dieser sogenannten Volksweisen, so ohne allen Unterschied der gelegentlichen Erfindung eines von der Natur begabten, nicht durch die Schule gegangenen Volkssängers zu überweisen sei? werde doch selbst der Tonsetzer ganz bedenklich bei ihrem Anblicke, könne er doch ohne langes, sorgfältiges Studium kaum ihrer sich bemächtigen! Viel eher sei vorauszusetzen, jener Rhythmus, der auf mannichfaltigen wechselnden Verhältnissen der Länge und Kürze gesungener Töne beruhe, sei durch die Macht eines zeitlichen allgemeinen Styles der Tonkunst in die Kirche eingedrungen. Darauf aber gründe sich zugleich für die Folgezeit das Recht, denselben später wiederum auszustoßen. Dieses Rechtes habe sie sich bedient, und dadurch sei die gegenwärtige Form unseres Kirchengesanges festgestellt worden. Sie beruhe auf verständiger Mäßigung, bedachtsamer Wahl der einfachsten Form n, auf gesunder allmähliger Entwicklung, die in dessen dermaliger Gestalt ihr Ziel erreicht habe, von dem man ohne Willkühr, die jederzeit nur Verwirrung und Verderben herbeiführe, nicht abweichen dürfe.

Ein großer Theil dieser Einwendungen hat durch die voraufgeschickte geschichtliche Übersicht der Schicksale des evangelisch-kirchlichen Gemeinegesanges schon ihre Erledigung gefunden. Dennoch folgen wir ihnen Schritt vor Schritt, um bei diesem Gegenstande, der mit dem Wohle der Kirche in so genauem Zusammenhange steht, nichts unerwogen zu lassen.

Die gegenwärtige Form unseres allgemeinen Kirchenge-

sanges soll die zweckmäßigste seyn für die Zusammenhaltung größerer Volksmassen. Allein sie eben ist es, durch welche die Auffassung der Melodieen erschwert und damit zugleich das Auseinanderfallen des Gesanges herbeigeführt wird. Ein solches muß überall da eintreten, wo die Bedeutung des Tactgewichtes aufhört, in welchem jede Singweise erst Leben und Gestalt gewinnt. Wo aber zwischen den einzelnen, in jedem ihrer Töne unverhältnißmäßig gedehnten Melodiezeilen, noch Zwischenspiele des Organisten eintreten, ohne alles Ebenmaaß, von willkührlicher Dauer, durch welche das Ganze in getrennte, alles Zusammenhanges beraubte Bestandtheile zerstückt wird, da kann von dem gestaltenden Nachdrucke des Gewichtes der Betonung nicht länger die Rede seyn, so wenig als von Auffassung einer Melodie in ihrer lebendigen, nunmehr aufgehobenen Gliederung. Die Anschaulichkeit, Eindringlichkeit dieser letzten ist es eben, welche die Volksweise schnell zu einem Gesammteigenthume Vieler macht, während, leider! die Erfahrung gelehrt hat, daß mit der Zeit immer mehre von unsern Kirchenweisen aus dem Heiligthume verschwinden, weil über der herkömmlich gewordenen Art ihres Vortrags deren Faßlichkeit verloren geht. Diese, und dadurch das Zusammenhalten des Kirchengesanges bei großen Versammlungen zu bewahren, bedarf es daher mindestens des accentirenden, auf dem Tactgewichte beruhenden Rhythmus, und wenn allerdings eine der Kirche angemessene Feierlichkeit auch des belebteren Vortrages gefordert werden muß, so darf diese doch niemals so weit gehen, daß die Gestalt der Melodie dadurch unkenntlich, und diese in einzelne Klänge zerspaltet würde. Der Sinn aber, durch den eine Singweise als ein Gegliedertes, und dadurch Gestaltetes erkannt wird, läßt ohne Zweifel sich wecken, ausbilden, pflegen, und der sicherste Weg dazu ist der Rhythmus,

die nothwendige Bedingung, an welche Gestalt und Gliederung sich knüpfen. Die sorgfältige Ausbildung der Volkslehrer, die durch diese fortgepflanzte der Gemeinen, wird jenes Maaß fortschreitender in Übung erhaltener Fertigkeit, wie es für den Gemeinegesang erforderlich ist, bei liebevollem und ernstem Streben gewißlich ins Leben rufen, und wir thäten Unrecht, daran zu zweifeln.

Es wird zugegeben, daß der Kirchengesang im Jahrhunderte der Reformation sich in edleren, zumal rhythmischen Formen bewegt habe, allein behauptet, diese seien nur für den Vortrag geschulter Sänger bestimmt gewesen. Zweierlei streitet gegen diese Annahme. Vor allem die Thatsache, daß diese Formen sowohl in denjenigen Singebüchern sich finden, welche die Melodieen geistlicher Lieder in mehrstimmigem Tonsatze für den Vortrag kunstgeübter Sänger geben, als in denen, wo sie den Liedern nur zum Gebrauche für die einstimmig singende Gemeine beigefügt sind. Man machte daher für die eine und die andere Bestimmung keinen Unterschied, und welcher erdenkliche Grund ließe sich auffinden für die Aufzeichnung der Singweisen in einer Gestalt, in der sie doch nicht gesungen werden sollten? und weshalb wäre diese Gestalt später bei jenen einfachen Tonsätzen beibehalten worden, in die, an den Sängerchor sich lehnend, die Gemeine mit einstimmen sollte? Es kommt aber noch hinzu, daß ältere Tonsätze, wie die voranstehende geschichtliche Übersicht gezeigt hat, eine Behandlung uns entgegenbringen, bei der die Melodie, im Tenor durch die anderen Stimmen überbaut, nach dem Ausdrucke jener Zeit „nicht so eigentlich gehört wird,“ wobei also jene edleren, für kunstgemäßen Vortrag ihr aufgesparten Formen nicht einmal geltend gemacht werden können. Damit fällt denn auch die später aufgestellte Behauptung von dem Vorhandenseyn *esoterischer*

und exoterischer Formen der Kirchenmelodie gänzlich dahin. Nur in Rücksicht der kunstreicheren und einfacheren harmonischen Behandlung derselben könnte er eine bedingte Wahrheit haben, von diesem Unterschiede aber ist hier nicht die Rede. Eben so kann nur bedingterweise zugegeben werden, daß eine strenge Scheidung künstlerischer und nicht künstlerischer Leistungen wünschenswerth sei. Denn ist es auch richtig, daß der Gesang der Gemeine, für sich betrachtet, nicht für eine künstlerische Leistung gelten könne, so hebt ihn doch bereits eine angemessene Orgelbegleitung hinauf in das Kunstgebiet, in noch höherem Maaße aber der Hinzutritt des mehrstimmigen Gesanges wohlgeschulter Sänger, selbst der einfachste; sei es immerhin auch nur auf eine verhältnißmäßig niedere Stufe. Von einer strengen, absoluten Scheidung kann es sich also nicht handeln, nur von verhältnißmäßigem Auseinanderhalten der Leistungen nach der höheren oder niederen Stufe auf der sie stehen. Verfehlt wäre es, der Gemeine, als solcher, die mehrstimmige Ausführung der Kirchenlieder als selbständige, künstlerische Leistung zuzumuthen, weil bei ihr nicht einmal das, auch nur für eine mäßig gute Ausführung nothwendig erforderliche, richtige Verhältniß der einzelnen Stimmen zu einander vorausgesetzt werden kann; man wird es nicht dulden dürfen, daß die der höheren Kunst angehörende Leistung eines wohlgeschulten Chores durch Hinzutritt roher, ungebildeter Stimmen verunstaltet werde, nur deshalb, weil ihre Aufgabe eine Melodie ist, die auch dem Gemeinegesange angehört. Allein eben so wenig wird man dasjenige zu unterlassen haben, was zur Belebung dieses letzten dienlich seyn kann, und thatsachlich, als er mit besonderer Liebe gepflegt wurde, dienlich gewesen ist: die Herstellung der rhythmisch ausgebildeten Form der, ihm wie dem Kunstgesange, in gleicher Gestalt angehörenden Melodie.

Ob die mannichfaltige, zu hoher Vollendung ausgebildete, tiefsinnige Form vieler älteren Kirchenweisen — der in reicher Gestaltung sie auszeichnende quantitirende Rhythmus, und dessen höchste Blüte, der rhythmische Wechsel, — eine Naturform sei, ob man sie ohne Unterschied der gelegentlichen Erfindung eines naturbegabten, nicht durch die Schule gegangenen Volkssängers überweisen dürfe? ist eine Frage, welche erschöpfend zu beantworten hier nicht der Ort seyn kann. Ihre erwartete Verneinung soll den Gegnern der Herstellung jener Form im allgemeinen Kirchengesange den Weg bahnen zu der späteren Behauptung: dieselbe könne nur als eine durch die Macht eines zeitlichen allgemeinen Styles der Tonkunst in die Kirche eingedrungene Form betrachtet werden, woraus denn die weitere Folgerung erwächst, daß für die spätere Zeit die vollkommne Berechtigung bestehe, das Eingedrungene wieder auszustoßen. Auch ohne Eingehen auf diese Voraussetzungen könnten wir die aus ihnen gezogenen Schlüsse beseitigen, allein wir erlauben uns dennoch einige Andeutungen, um auch jenen zu begegnen. Zuerst ist es eine schon vielfach hier angeführte Thatsache, die Niemand leugnen wird der mit Tonsätzen über ältere liedhafte Weisen des 15ten und 16ten Jahrhunderts sich befreundet hat, daß diese Sätze die von ihnen harmonisch begleitete Melodie der Regel nach einer Mittelstimme, dem Tenor, zutheilen, ihrem Rhythmus aber in den sie umsingenden Stimmen sich keinesweges anschließen, sondern diese vielmehr in freien, ihm oft zuwider laufenden Gängen fortschreiten lassen; daß sie also durchaus nicht geeignet sind, ihn dem Hörer einzuprägen, oder diesen zu Hervorbringung von Formen zu begeistern, denen gleich, durch die jene umsungene Melodie gestaltet wird. Erst in späteren Tonsätzen, kunstreichen wie einfachen, und nachdem man begonnen hatte die Melodie in die Oberstimme zu versetzen, geschieht der rhythmischen Eigen-

thümlichkeit derselben volles Genüge. Wie leicht ergiebt sich aus dieser Thatsache der Schluß, jene rhythmische Form könne nicht durch den damaligen Styl der Tonsetzkunst übertragen worden seyn auf die Melodie, denn sonst hätte diese Kunst sofort auch die Aufgabe sich stellen müssen, sie zu voller Geltung und Anschauung zu bringen, sie wäre nicht lange Zeit, einer ganz anderen Richtung folgend, nur neben ihr hergegangen, und hätte nicht so spät erst erkannt, in welchem Sinne sie ihr sich anzuschließen habe. Die Melodie in ihrer rhythmischen Eigenthümlichkeit war also offenbar ein Früheres, vor jenem Style der Tonkunst Bestehendes, sie hat auf ihn, nicht er auf sie gewirkt, er ist an ihr erst zum Bewußtseyn gelangt. Hätte aber der Sänger solcher Melodieen, zumal der rhythmisch wechselnden, erst durch die Schule gehen müssen, um zu ihrer Hervorbringung befähigt zu werden, so würde er sich übel berathen gefunden haben, denn über jene, thatsachlich bestehende rhythmische Eigenthümlichkeit hätte kein Lehrbuch ihm Aufschluß gegeben, wie ja überhaupt, bis sie dem Verfasser dieser Blätter in alten Melodieenbüchern anschaulich wurde, es selbst an einem Namen nur für dieselbe gefehlt hat, und er genöthigt war, einen solchen für sie erst zu ersinnen. Seiner Überzeugung zufolge ist sie ein Erzeugniß unbewußten Kunsttriebes begabter Sänger, und als solches die Offenbarung eines, dem Geiste inwohnenden, schöpferischen Gesetzes. Dieses Gesetz gelangte den kunstübenden Setzern, jemehr sie mit dem Geiste ihrer Aufgabe sich befreundeten, allmälig erst zur Anschauung, bis sie durch ihr Bilden bethätigen konnten, es sei ihnen lebendig aufgegangen. Der Lehre dagegen, die in engerem Kreise erst aus dem Gebildeten gebietende und untersagende Vorschriften für ferneres Gestalten abzuleiten pflegt und für diese dann nach einer allgemeineren Begründung forscht, blieb es verborgen. Verhüllte es sich aber

auch dem grübelnden Verstande; seine Schöpfung, die neue Form, leuchtete dem lebendig aufnehmenden Sinne ein, wir finden sie, wie uns're Forschung es bestätigt, in weit verbreitetem Besitze, und eben dadurch werden wir überzeugt, daß sie auf einer tieferen Wurzel beruhe, daß ihr Erfinder, möge er nun fachmäßiger, geschulter Tonkünstler gewesen seyn oder begabter Volkssänger, durch sie einen allgemein anklingenden Ton angeschlagen, einem inneren Sehnen Leben und Gestalt verliehen habe. In diesem Sinne wäre sie denn wahrhaft eine Naturform nicht minder als eine künstlerische, und mit frommer Scheu zu betrachten, derjenigen gleich, mit der jeder sinnige Forscher den Erzeugungen der von Gott der Natur verliehenen lebendigen Schöpfungskraft zu nahen pflegt. Was dürften wir uns also noch kümmern um die Bedenklichkeiten der Tonsetzer bei ihrem Anblicke, oder was könnte es uns gelten, daß man sie in dem Volksgesange unserer Tage nirgend wiederfinde? Wie selten erstreckt sich bei fachmäßigen, selbst gelehrten Tonsetzern unserer Tage, die Kenntniß dessen was ihnen für alt gilt, über die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinaus, in der sie keine, der besprochenen ähnliche Erscheinung auffinden können; dürfen wir uns also wundern, daß sie ein, ihrem Gesichtskreise fern Liegendes, nach keinem Bekannten zu Messendes, nur mit Befremdung und Mißtrauen betrachten? Ist aber ein rhythmischer Bau, wie der von dem wir reden, deshalb Unnatur, weil er demjenigen nicht übereinkommt, der Jenen durch lange Gewohnheit zur anderen Natur geworden ist? Und warum doch berufen sich die Gegner auf ihr Urtheil, während sie ihnen doch vorwerfen, „daß ihre hülfreiche Hand die Denkmale alter Kunst im Großen wie Kleinen verdorben habe?" Erwarten wir vielmehr in welches Verhältniß der sinnige Theil der Gemeine, nach gewonnener Anschauung des rhythmischen Wechsels in

Weisen aus der Blütezeit des Kirchengesanges sich zu ihm stellen, und ob sich nicht ergeben werde, daß er eine lebendige Wurzel noch finde in ihren Gemüthern! Darum allein haben wir uns zu kümmern, nicht aber die Bedeutung einer Naturform ihm deshalb abzusprechen, weil er, so wie die anderen rhythmischen Grundgestalten älterer geistlicher Melodieen, mit denen des heutigen Volksliedes angeblich nichts gemein habe. Denn wo fänden wir dessen Singweisen noch in ursprünglicher Frische? Wie bedeutend hat die Tonkunst seit der Mitte des 17ten Jahrhunderts sich umgestaltet, eine wie große Menge neuer Formen ist seitdem hervorgegangen! wie sehr hat das Musiktreiben in unseren Tagen sich verbreitet bei Begabten und Unbegabten, wie hat auch diesen letzten bei zunehmender Vervollkommnung der Mittel es gelingen können, selbst eine nahmhafte wenn auch geistlose Fertigkeit sich anzueignen, wie sehr hat die Verflachung dieses Treibens dadurch zugenommen! Wie ist seit Jahren der unmittelbare Zusammenhang auch entfernter, entlegener Orte durch neue Erfindungen vermittelt worden, wie gleichartig hat seitdem das Meiste sich gestaltet, wie viele sonst eigenthümlich hervortretende, nationale, provinzielle, örtliche Züge sind dadurch erloschen! Wie hätte also der überall hin sich ergießende breite Strom des musikalisch-modisch Gefälligen ohne wesentlichen Einfluß auch auf den Volkston bleiben können, und wie dürften wir erwarten irgendwo noch reine Überlieferungen aus älterer Zeit vorzufinden; ganz zu geschweigen der so seltenen, eben durch Verbreitung und Verflachung des Musiktreibens noch seltener gewordenen Fähigkeit, solche Überlieferungen in ihrem eigenthümlichen Sinne aufzufassen, ohne ihnen das der Tonkunst unserer Tage Fremde oder Widerstrebende abzustreifen, und sie, selbst unbewußt, nach ihr umzumodeln? Über die Volksmäßigkeit, — oder wollen wir lieber sagen, das allgemein

Anmuthende, die frühere lebendige Verbreitung — jener älteren rhythmischen Grundformen, wird mit jener Behauptung nichts entschieden.

Wie verhält es sich demnach mit dem grundsätzlichen Rechte der Folgezeit zu Wiederausstoßung jener Formen? Es muß dahin fallen mit dem Grunde, aus dem es hergeleitet wird, der Behauptung, daß diese Formen durch die Macht eines zeitlichen, allgemeinen Styles der Musik in die Kirche eingedrungen seien. Auch waren sie gewiß nicht Modeformen, abhängig von einseitiger, dem Wechsel unterworfener Geschmacksrichtung; wird ihnen doch zugestanden, sie seien edlere, dem ausgebildeten Sänger vorbehaltene gewesen, man habe nur geringere für den gemeinen Gebrauch von ihnen abgezweigt; es sei eine würdige Aufgabe, in kunstgerechtem Vortrage der durch sie ausgestalteten Tonsätze von wohlgeschulten Chören ihnen stete Pflege angedeihen zu lassen. Was sie ausstieß von dem allgemeinen Kirchengesange, hat die vorangehende geschichtliche Übersicht deutlich gezeigt. Es waren ausländische Modeformen des 17ten und 18ten Jahrhunderts, die des geistlichen Concerts, später der musikalischen Schaubühne, mit denen die geistliche Melodie in ursprünglicher Gestalt nicht verbunden werden konnte, die also für den Kunstgesang ihre Umwandlung veranlaßten; es war dessen Übergewicht wodurch der allgemeine Kirchengesang niedergedrückt wurde, die Geringschätzung mit der man auf diesen herabsahe bei überhand genommner weltlicher Gesinnung, die ihm entzogene Pflege, die seinen allgemeinen Verfall, und mit ihm auch das Erlöschen des eigenthümlichen Gepräges seiner ursprünglichen Gestaltung herbeiführte. Denn die Folge eines Verfalles war dieses Erlöschen, nicht einer gesunden naturgemäßen Entwicklung, durch welche die nunmehr kirchenübliche Form der Melodie als eine für immer gültige festgestellt worden wäre.

Nicht verständige Mäßigung, nicht bedachtsame Wahl erfahrner Männer hat diese Form dauernd gegründet; die Pfleger des allgemeinen Kirchengesanges in den letzten Jahren des 17ten Jahrhunderts gaben dem, durch die oft angeführten Umstände eingetretenen thatsachlichen Zustande nach, die des 18ten empfanden das Unbehagliche, wenig Gedeihliche desselben, sie versuchten nach völlig subjektiven Ansichten, in unsicherem Herumgreifen nach den verschiedensten Mitteln, eine Erneuerung und Belebung, ohne die geringste Kenntniß ihrer Vorzeit, bei entschiedenstem Mißverstehen derselben, und daher ohne alle Frucht, zu immer größerer Verwirrung; bis endlich ein kecker Neuerer alle diese Bemühungen für vergebliche, an einen ihrer nicht würdigen Gegenstand verschwendete erklärte, und an dessen Stelle ein ganz Neues zu schaffen sich erkühnte.

Das aber ist gewiß: für die Herstellung des verloren Gegangenen ist verständige Mäßigung, bedachtsame Wahl das nothwendigste Erforderniß; man darf sie nicht der Willkühr und dem maaßlosen Eifer wohlmeinender, aber tonkünstlerisch wenig ausgebildeter Enthusiasten überlassen. Ein geistlicher Volksgesang soll der Kirchengesang der Gemeine wieder werden, allein dabei soll doch nimmer vergessen bleiben, daß er ein geistlicher sei, also in einer, dem Heiligthume geziemenden Gestalt auftreten müsse, und nicht etwa den Ton wieder aufschlagen dürfe, der in dem Munde des einzelnen Volkssängers der Singweise in ihrer ursprünglichen Gestalt wohl erlaubt seyn konnte, die Heiligkeit der kirchlichen Feier jedoch entweihen würde. Frisch und belebt soll der Vortrag seyn, auch bei Liedern ernsten, selbst klagenden Inhalts, denn dem frommen Ernste, der heiligen Trauer, steht der Friede und die Freude in Gott niemals fern; allein auch nur diesen Beiden soll das Belebende entquellen, wo es dann das sichere Maaß nicht überschreiten wird, das der

ungeregelte Eifer so leicht übersieht. Beruhen aber diese mehr allgemeinen Anforderungen nicht sowohl auf dem Wissen und Können, als auf der inneren Gesinnung und dem richtigen Tacte, die man durch den geistlichen Beruf, zu dessen wichtigsten Obliegenheiten doch die Pflege des Kirchengesanges gehört, schon als vorausgesetzt annehmen möchte, so treten ihnen noch andere, den Gegenstand selbst näher angehende hinzu, durch welche jene ersten beiden, das Wissen und das Können, vorzugsweise in Anspruch genommen werden. Dahin gehört vor Allem die Feststellung der wieder zu erneuenden Form. Die Grenzen, innerhalb deren die Herstellung überhaupt sich zu halten habe, werden uns später beschäftigen, hier gilt es zunächst das Wesen des Herzustellenden selbst. Dreierlei Verstöße nun sind es, die bei den bisherigen Versuchen der Erneuung des rhythmischen Kirchengesanges bemerkbar wurden; Verstöße, deren Ursache darin liegt, daß jene Versuche, ohne genauere Kenntniß der Vorzeit, auf mißverstandene neuere, wenn auch getreue Mittheilungen älterer Tonsätze über frühere Kirchenweisen sich gründeten, oder auf Behandlungen dieser letzten, zwar durch Tonmeister der Gegenwart, doch im Sinne der Vorzeit. Der Mangel des Vertrautseyns mit der Zeit der diese Melodieen angehören, wie mit der damals gewöhnlichen Art dieselben aufzuzeichnen, hat zu Voraussetzungen verleitet wie die folgenden: es handle sich bei Herstellung des rhythmischen Gesanges überall um einen scharf ausgeprägten Rhythmus, einen solchen also, bei dem der Macht des Tactgewichts auch das der Länge und Kürze hinzutrete (dem Accente auch die Quantität); es sei ferner vorzugsweise der dreitheilige Tact, dem man nachzuforschen, den man herzustellen habe; endlich setze der rhythmische Wechsel nicht sowohl das durch den ganzen Satz gleichbleibende Verhältniß der Zeitdauer aller Töne nach

Maaßgabe der angewendeten Tonzeichen voraus, während das Gewicht das Wechselnde sei, als er vielmehr ein durchhin streng festgehaltenes tactisches Schema bedinge, dem die wechselnden Rhythmen untergeordnet werden müßten. Die erste dieser Voraussetzungen erklärt sich durch jene irrige Ansicht, der nur der quantitirende, nicht der blos accentirende Rhythmus diesen Namen zu verdienen scheint, ist aber doch, eben wie die anderen beiden, auch durch die Art der Aufzeichnung veranlaßt, in der gegenwärtig, der ursprünglichen nicht völlig übereinstimmend, Mittheilungen älterer Tonsätze gegeben zu werden pflegen, wovon später zu reden seyn wird. Die zweite erscheint ohne Zweifel durch die Wahrnehmung geleitet, daß bei dem gegenwärtigen accentlosen Vortrage der Kirchenweisen nur dem für daktylische Maaße angewendeten dreitheiligen Tacte, der selbst durch schleppenden Gesang nicht ganz zu vertilgen sei, noch einige Lebendigkeit beiwohne; woraus dann gefolgert wird, daß diesem vor Allem nachgeforscht werden müsse, ob er noch irgendwo sich verberge, da es doch nun klar geworden, wie oft man in späterer Zeit, der Urgestalt der Melodieen entgegen, ihn willkührlich unterdrückt habe. Die dritte endlich vermag nicht von der in der Gegenwart vorwaltenden tactischen Regel sich zu trennen; sie hält deren Verletzung für eine Unmöglichkeit, und bemüht sich deshalb, auch in älteren Singweisen und Tonsätzen sie wiederzufinden, deren Aufzeichnung in diesem Sinne zu deuten. Wie verderblich, ja, wahrhaft zerstörend, diese Irrthümer werden müssen, wollen wir an einzelnen Beispielen betrachten, zu deren Erläuterung wir eine kurze Bemerkung voranstellen.

Ältere Tonwerke, insbesondere mehrstimmige Melodieenbücher, werden uns durch gleichzeitige Ausgaben in der Regel nur in den einzelnen Stimmen gegeben, und auch dann, wenn diese in einem einzigen Buche sich vereinigt finden, sind sie je

zwei und zwei, zur Bequemlichkeit der Ausführung, auf gegenüberliegenden Blattseiten abgedruckt. In den selten vorkommenden Partituren wird dann wohl, um die Übersicht zu erleichtern, durch senkrechte, die Notensysteme durchschneidende, kleinere Glieder des Gesanges abgrenzende Striche die Möglichkeit gewährt, das Zusammenklingende zu erkennen; die einzeln gedruckten Stimmen entbehren aber gänzlich solcher Striche, die nur am Schlusse der Melodiezeilen vorkommen, wofern nicht, was hin und wieder geschieht, Pausen hier deren Stelle einnehmen. Ein Späterer nun, der in Übereinstimmung mit dieser Art des Aufzeichnens, das Ganze aus den einzelnen Stimmen zusammenstellen wollte, würde, streng genommen, der modernen, das tactische Schema darstellenden Striche sich gänzlich enthalten müssen, und nur da, wo die Urschrift Zeilenschlüsse dadurch andeutet, dieselben anwenden dürfen. Nun wäre dadurch aber, zumal bei solchen Sätzen, wo die Stimmen in mancherlei Wendungen sich durcheinander bewegen, selbst bei genauem Über- und Untereinanderstellen des Zusammengehörenden, die Übersicht erschwert worden; um diese zu erleichtern, hat man daher bei neueren Mittheilungen solcher ganzen Sätze den Gebrauch der Tactstriche vorgezogen. In vielen Fällen entsteht dadurch kein Übelstand; wohl aber bei solchen Singweisen, die durchweg auf rhythmischem Wechsel beruhen, mehr vielleicht noch solchen, die nur einzelne Züge desselben zeigen. In dem einen wie dem anderen Falle wird das Mißverhältniß zwischen der Aufzeichnung und dem rhythmischen Baue lebhaft empfunden. Auf- und Niederschlag erscheinen bei streng tactischer Abtheilung überall an unrichtiger Stelle; *) will man aber nach

*) Vergl. z. B. die Mel.: „Herzlich thut mich verlangen" in solcher Abtheilung:

ihnen die Melodie abtheilen, so zeigt es sich wieder unmöglich, dabei die vorausgesetzte Gleichförmigkeit zu erreichen, und so hüllt sich der rhythmische Bau in verwirrendes Dunkel. Da nun die Gegenwart nur tactische Schemata kennt, nicht rhythmische, so bleibt sie zuletzt dabei stehen, nach jenen das Aufgezeichnete zu ordnen, und zwängt es dadurch in eine, dem Geiste und Sinne der Melodie oft ganz widerstrebende Form. Erscheinen nur einzelne Züge rhythmischen Wechsels, so vergrößert sich der Widerspruch dadurch noch um Vieles, indem, während einige Tactabtheilungen dem rhythmischen Baue ganz übereinstimmen, andere demselben widersprechen, und mit dem Ganzen des tactischen Schema's nicht in Einklang gebracht werden können. Dadurch wird nun die Voraussetzung erregt, jenes Schema sei überhaupt nicht das richtige, es müsse ein anderes gewählt werden, wobei denn oft ohne innere Nothwendigkeit dem dreitheiligen der Vorzug gegeben wird; und ist man erst soweit gekommen, so liegt es nicht mehr so fern, durch eingeschobene Pausen, durch willkührlich veränderte Zeitdauer einzelner Töne, einem selbstgewählten Schema Geltung zu verschaffen, ja, ein solches Verfahren auch dahin auszudehnen, wo man seiner nicht bedarf, weil die bei dem mitgetheilten älteren Tonsatze angewendeten Tactstriche mit dem rhythmischen Baue der Melodie völlig im Einklange sind. Deutlich zeigt sich dieses an dreien der treflichsten Weisen unseres evangelischen Kirchengesanges, deren eine (schon zuvor in ihrer ursprünglichen Gestalt mitgetheilte)*) durchweg auf rhythmischem Wechsel be-

---

u.s.w.

desgl. Nr. 6. 8. 23. 27. 30. 34. 36. 37. der Becker'- und Billroth'schen Sammlung von Chorälen.

*) S. S. 19.

ruht [Herzlich thut mich verlangen]; die andere nur im Abgesange einzelne Züge desselben zeigt [Schmücke dich o liebe Seele]; die dritte dem geraden Tacte angehört, mit quantitirendem Rhythmus [Aus tiefer Noth schrei ich zu dir] *).

---

*) Wegen der ersten dieser drei Melodieen verweisen wir auf deren vorangehende Mittheilung: die zweite folgt hier vollständig in ihrer Urgestalt, nur in Noten kleinerer Geltung, die dritte nur in ihrem Aufgesange, da es eines Mehrern zur Vergleichung nicht bedarf. (I. a. b.). Dagegen halte man nun deren spätere tactische Fassung (unter II. a. b. c.)

I. a.

b.

u. s. w.

II. a.

u. s. w.

b.

Bei der ersten, in deren Aufgesange der rhythmische Wechsel, ohne in der Zeitgeltung der Töne etwas zu verändern, die Formen des 6/4 = und 3/2 = Tactes gegenübergestellt, und dann in der ersten Hälfte des Abgesanges den geraden ergreift, hat die irrige Auslegung, um das Schema dieses letzten dem Ganzen aufzuprägen, den Tönen des ersten und dritten Tacts (hinter dem Auftacte) die Form von Triolen gegeben, die letzten beiden Noten des 2ten Tactes aber um die Hälfte willkührlich verkürzt. In der ursprünglichen Fassung der zweiten erscheint zu Anfange des Abgesanges ein Rhythmus nach Art des 6/4 = Tactes in den vier ersten Tönen, während diese, gegen den Aufgesang gehalten, ihre Zeitdauer beibehalten. Die neuere Auslegung gestaltet dieselben ebenfalls in Triolen um, und zieht ihnen die folgenden beiden Töne hinzu; weil aber dadurch die Form des 3/2 = Tactes gegeben wird, so hat auch alles Vorangehende und Folgende in diese sich gestalten müssen, ohne der falschen Wortbetonung zu achten, die davon die nothwendige Folge ist, und die man sofort erkennt, wenn man das bekannte Lied den Tonzeichen unterlegt. Bei der 3ten endlich ist die Umgestaltung aus dem geraden in den dreitheiligen Tact vollkommen willkührlich, und um so störender, als dem Nachdrucke, der aus wechselnden Längen und Kürzen entsteht, hier der ihm in der Urgestalt der Weise zur Seite stehende des Tactgewichts entzogen wird, wodurch die Wortbetonung nur so falscher und verletzender wird. Aber auch abgesehen von diesen Gebrechen; wer empfände nicht schon die Verunstaltung dieser herrlichen Melodieen, rein für sich betrachtet, das unkirchlich Tanzhafte, das

---

c.

u. s. w.

Strauchelnde, das eine falsche Auslegung an die Stelle der Anmuth ihres ursprünglichen Fortschritts ihnen aufgezwängt hat; eine Auslegung, die um nur zu irgend einer Gestaltung zu gelangen, von der ursprünglichen Aufzeichnung so auffallend hat abweichen müssen! Durch solche Abweichungen wird man jederzeit irregeführt, sie mögen nun die Geltung einzelner Noten verändern oder Pausen einschieben, deren Einschaltung, stets aber mit Vorsicht, nur am Schlusse der Zeilen zulässig erscheint, wo der Beistrich die Stelle der Pause vertritt, und unserem modernen Ruhezeichen (𝄐) gleichbedeutend ist; wo dann durch die Pause nur die dem Ebenmaaße des Ganzen geziemende Dauer des Verweilens angezeigt wird.

In den vorangehenden Blättern haben wir die Gegner des W ederbelebens der ursprünglichen Formen unserer Kirchenweisen bestritten, ihrem Widerstande aber, wenn wir ihn auch nicht für begründet erachten konnten, doch stets mit Achtung begegnen müssen, weil er auf reinem Eifer für die Sache und auf einer in sich zusammenhängenden Ansicht gegründet war. Denn mag es auch seyn, daß, wie man behauptet, diesem Widerstande hier und dort Solche sich gesellt haben, die aus Grundsatz der Erneuerung kirchlichen Lebens entgegen sind, was wir auf sich beruhen lassen, so stehen doch in den Reihen der Gegner Andere, deren bloßer Name schon sie über den Verdacht einer Gemeinschaft der Gesinnung mit Solchen hinaushebt. Wollen wir nun Diesen gleiche Achtung für unsere, der ihrigen widerstrebende Ansicht abgewinnen, so müssen wir ihnen die Überzeugung gewähren, daß dieselbe, wie auf ernstem Streben für Wiederbelebung kirchlichen Sinnes, so auf gründlicher Forschung beruhe, die einen jeden ihrer Schritte offen und ohne Scheu dem allgemeinen Urtheile darzulegen vermag. Würde uns dies gelingen können, wenn schon bei oberfläch-

licher Prüfung der von uns verfochtenen Gesangsformen nach bewährten Quellen, man uns der willkührlichen Abweichung von denselben, ja, mit härterem Urtheil, ihrer Verfälschung zeihen könnte? Darum ist strenge Prüfung und vorsichtige Einwirkung bei dem Unternehmen, für das wir uns erklären, die erste Pflicht.

Die Einführung des rhythmischen Gesanges in die Kirche werde unbedingt nur auf Grund solcher Schemata zugelassen, die von Sachverständigen geprüft, und namentlich mit Aufzeichnungen in älteren, bewährten Melodieenbüchern gründlich verglichen sind. Wollte man Organisten, Cantoren, selbst Pfarrern, hier unbedingt freie Hand lassen, so würden, der gerechten Anforderung möglichster Gleichförmigkeit der Kirchenweisen geradehin entgegen, die seltsamsten Abweichungen bei Feststellung ihrer rhythmischen Form entstehen, auch bei wohlmeinender Absicht würde ein ungeistliches Singen, selbst bis zu lebhafter Ärgerniß die Folge davon seyn, und man würde in die ohnehin gestörte Kirche eine neue, unheilbringende Saat des Haders ausstreuen, eben auf dem Gebiete, wo sonst die Einigkeit im Geiste ihre schönsten Blüten tragen könnte, und getragen hat.

Von nicht minderer Wichtigkeit ist die Erwägung der nothwendigen Grenzen der Herstellung. Soll diese unbedingt auf die ursprüngliche Form der Melodieen zurückgehen, soweit diese zu ermitteln ist? und soll sie dieses nur bei Singweisen aus dem ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung, oder auch bei allen späteren, ohne Ausnahme? Nach reiflicher Prüfung beantworte ich diese Frage dahin: ein solches Zurückgehen ist bei Melodieen des 16ten Jahrhunderts nur unter Bedingungen zuläßig, mit Vorsicht bei denen des 17ten, selten bei späteren, wo es keine Anwendung finden dürfte.

Um die Zeit des ersten frischeren Aufwuchses unseres Kir-

chengesanges im 16ten Jahrhunderte war das Entlehnen bereits vorhandener Melodieen für die neu entstehenden geistlichen Lieder das Vorwaltende. Bei Übertragungen römischer Kirchengesänge unter Beibehaltung ihrer Maaße, wurden auch deren Melodieen wieder angewendet, eben wie bei „christlich corrigirten und gebesserten" älteren deutschen geistlichen Gesängen; man dichtete nach Strophen des Volksliedes, und dessen allbeliebte Melodie bot von selbst sich dar, gelangte so in die Kirche. Allgemach erst überwog das eigene Schaffen jenes Entlehnen und ihm zumeist verdanken wir die noch unter uns fortlebenden schönsten Blüten unseres Kirchengesanges.

Bei Entlehnungen aus altrömischem Kirchengesange, oder von Volksweisen, ist aber nicht anzunehmen, daß die älteste Fassung, soweit wir derselben nachzugehen vermögen, auch die beste sei. An vielen altrömischen Melodieen sind schon bei dem ersten Anblicke ihre vielen, alles Ebenmaaßes entbehrenden Dehnungen auffallend, die zwar ein neuerer, hochgeachteter Forscher — Joseph Baini, — namentlich bei den Hymnen, mit dem Maaße der Lieder in Übereinstimmung zu bringen versucht hat, ohne uns jedoch seine Berechtigung dazu aus älterer oder späterer Zeichenschrift darzuthun, die, auch wo sie bei der Tonhöhe eine zuverlässige Entzifferung gestattet, die Zeitdauer der Tonzeichen, zumal bei den Neumen — Gesangsfiguren — immer höchst zweifelhaft läßt, abgesehen selbst von den Bedenken, die der gegenwärtige kirchenübliche Vortrag dieser Melodieen im Vergleiche mit dem anderer römisch-kirchlicher Gesänge, jener Deutung entgegenstellt. Die frühesten Leiter des geistlichen Gesanges in der evangelischen Kirche sind auch nicht auf solche Weise verfahren, wie jener spätere Forscher aus der römischen; sie haben vielmehr, ausscheidend was ihnen als müssige Zierde erschien und zusammendrängend, jenen Sing-

weisen eine ebenmäßigere, dem Volkstone mehr übereinstimmende Fassung zu geben gesucht, doch nicht an allen Orten eine gleiche, da es oft zweifelhaft erscheinen konnte, welche Töne bei jenen langen Sylbendehnungen als wesentliche, für den Fortschritt der Melodie bezeichnende, welche dagegen nur als zufällige Auszierung zu erachten seien. So finden wir denn verschiedene Fassungen derselben Singweise in älteren Melodieenbüchern, ohne daß wir einen entscheidenden Grund auffinden könnten, die eine der anderen vorzuziehen, ja, ohne daß wir vermöchten, die Entscheidung an das höhere oder geringere Alter solcher Umbildungen zu knüpfen, weil sie meist gleichzeitig hervortreten. Auf das Ursprüngliche zurückzugehen wird uns hier durch innere Gründe untersagt, bei den Umbildungen, auf die wir hingewiesen werden, entzieht sich uns gänzlich das Früher und Später, und das Abweichende in der Art der Vereinfachung gewährt eben so wenig ein Übergewicht des Hinneigens für die eine noch die andere derselben. Es bleibt hier, nach meiner Überzeugung, nichts anders übrig, als den örtlichen Gebrauch entscheiden zu lassen, diesen aber nach jenen älteren Umgestaltungen der Urmelodie zu prüfen, und dabei zumal diejenigen Entstellungen zu tilgen, die aus Unkenntniß der kirchlichen Tonart herrühren, was freilich denen nicht wird überlassen bleiben dürfen, die ihre Kenntniß derselben nur aus der etwa bis auf Mortimer darüber gangbaren Lehre geschöpft haben, oder die sich den Irrthümern anschließen, in die jener schätzenswerthe Forscher durch Mangel an Hülfsmitteln verfallen mußte.

Bei Melodieen deutscher geistlicher Lieder vor dem 16ten Jahrhunderte, deren Anzahl nur gering ist, finden sich wenig Abweichungen und daraus entstehende Bedenken; wo sie erscheinen, wird dabei so zu verfahren seyn, wie bei den

innerhalb jenes Zeitraumes erfundenen, wovon nachher. Bei den aus Volksgesange stammenden darf die früheste Fassung zwar nicht unbeachtet bleiben, vornehmlich wegen ihrer meist besonders schönen rhythmischen Ausgestaltung. Doch hat man dabei wohl in Acht zu nehmen, ob die Weise in dieser Gestalt auch unverändert in ältere geistliche Singebücher übergegangen ist, oder welche Umbildungen sie dabei erfahren hat, weil, wie schon zuvor bemerkt ist, das dem einzelnen Volkssänger bei weltlichem Inhalte Geziemende, nicht allzeit auch dem kirchlichen Gebrauche angemessen seyn kann. Zudem beruhte das Entlehnen volksmäßiger Weisen auf doppelter Veranlassung; auf dem Wunsche, für ein neues geistliches Lied eine bekannte, beliebte melodische Form bald zu besitzen, und auf dem Drange, das Weltliche durch Geistliches zu heiligen. Immer bedurfte es dabei jedoch einiger Zeit, damit das Lied in die Melodie, und diese in jenes, lebendig hineinwachse. Wir erkennen, wenn uns gewährt ist die früher weltlich gewesene Melodie in ihrer ursprünglichen Gestalt mit derjenigen zu vergleichen, die sie als Genossin eines geistlichen Liedes angenommen hat, entweder sogleich eine leise Umformung, die aber doch für ihr Gepräge höchst entscheidend ist, oder es wird von Zeit zu Zeit ein Übergang zu einer solchen bemerkbar; zuweilen hat allerdings auch wohl eine solche Melodie ursprünglich schon einen reineren, höheren Ton angeschlagen als ihr anfängliches Lied, und in einem späteren, geistlichen erst ihre wahre Heimath gefunden, wo sie denn weder einer Anbequemung bedurfte, noch sie erfahren hat. Was uns die Sache hier gebietet, ist also Rücksicht auf das Ursprüngliche, doch stets mit Hinblick auf die früheste geistliche Fassung, und auf das im ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung als kirchenüblich Festgehaltene.

Bei den innerhalb dieses Zeitraumes neu entstande-

nen Weisen liegt uns eine ähnliche Pflicht ob. Unmittelbar aus der Gemeine gingen diese Melodieen hervor, ein Werk ihrer begabteren Glieder, wenn sie auch nicht fachmäßige Tonkünstler waren, und bezeichnend ist dabei der feine Sinn, mit dem, ohne Haften an dem Einzelnen, stets der Gesammt-Ton des Liedes auf das Glücklichste getroffen wurde; ein sicheres Zeichen, daß der Sänger der Melodie dieselbe in dem Bewußtseyn seiner Gliedschaft geschaffen habe, nicht nach beschränkt persönlicher Auffassungs- und Empfindungsweise. Zuweilen geschieht es freilich, zumal bei Liedern, in denen das Lehrhafte vorwaltet, daß jener Ton erst nach mancherlei Versuchen, zuerst der Entlehnung, dann eigener Erfindung getroffen ist; hat man das Rechte gefunden, so wird es auch sofort allgemein, und der frühere Versuch verfällt der Vergessenheit, so daß auch der Fleiß späterer Sammler an ihm vorübergeht. *) Es erscheinen auch in dieser Zeit Fälle der Entstehung wie örtlicher Gültigkeit mehrfacher Melodieen für dasselbe Lied, sofern in bestimmten seiner Bestandtheile — nicht in einzelnen Zeilen oder Strophen — ein verschiedener Ton sich geltend macht, oder auch eine abweichende, nicht blos auf persönlichem Gefühle beruhende, Auffassung des Ganzen sich rechtfertigt. Schon Melodieenbücher des sechzehnten Jahrhunderts pflegen in solchen Fällen die eine wie die andere dieser, unter sich in Tonart und melodischer Wendung oft sehr abweichender Singweisen zu geben, und diesem Gebrauche wird man auch gegenwärtig zu folgen haben, wofern nicht, wie es nicht selten geschehen ist, eine dieser Doppelmelodieen in der Folge für ein anderes Lied gleichen Maaßes und gleicher Grundstimmung gewählt wurde,

*) So die ältesten Melodieen der Lieder: „Nun freut euch lieben Christen gmein" und: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" u. a.

oder von der andern bei ihrem ursprünglichen Liede völlig aus kirchlichem Gebrauche verdrängt wurde. Daß wir nur die Setzer, nicht die Sänger der Melodieen jener Zeit mit Sicherheit kennen, ist früher schon bemerkt; die Namen dieser letzten und ihr Ruf können uns also nicht Beweggrund werden eine Fassung der anderen vorzuziehen. An die ältere, voraussetzlich ursprüngliche, werden wir uns zu halten haben, doch dürfen wir auch Abweichungen nicht vorübergehen, die in jener Zeit frischerer Lust an kirchlichem Gesange, und feineren Sinnes für das Kirchengemäße, oft nur mit leiser Hand das diesem letzten Widersprechende auslöschten, und ein Zeugniß ablegen von lebendigem Fortbilden an solchen Melodieen. Eben so wenig ist die Fortbildung außer Acht zu lassen, welche dieselben durch geistreiche Tonsetzer erfuhren, denen sie nicht etwa nur Veranlassung waren, ihre Setzkunst daran zu üben oder damit zu glänzen, sondern Aufgaben für wahrhaft harmonische Entfaltung, deren allmähliges Hervorgehen eben deshalb den wichtigsten Gegenstand der Forschung eines Geschichtschreibers der Tonkunst bildet. Die Beachtung des Einwirkens der Tonsetzer auf die Gestaltung der von Andern ursprünglich erfundenen Singweisen darf bei denen des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung aber kaum weiter ausgedehnt werden, als etwa bis zum Jahre 1624, hundert Jahre nach Erscheinung des Waltherischen Gesangbuches, als des ersten lutherischen; von späteren Setzern hat man dabei gänzlich abzusehen, mit sehr geringen Ausnahmen, da bei ihnen schon das absichtlich-subjective Modeln beginnt.

Im siebzehnten Jahrhunderte ist als kirchlicher Sänger in strengem Verstande kaum ein anderer in Betracht zu ziehen, als **Johann Crüger.** Andere Zeitgenossen — Johann Herrmann Schein, Melchior Frank, Rosenmüller, Alten-

burg, Helder, rc. — arbeiteten zwar wohl für kirchlichen Gemeinegesang, wurden aber nur mit den wenigsten ihrer Melodieen dauernd heimisch in der Kirche; Singweisen noch anderer, ursprünglich dem Chorgesange bestimmt, wie Hammerschmidts, Ahle's rc. haben von dem Kirchenchore herab in Ohr und Sinn der Gemeinen sich geschmeichelt; der Rist'sche Sängerkreis schuf seine Singweisen zumeist für häusliche Erbauung, auch sind nur wenige davon in die Kirche gedrungen, und meist solche nur, die für Lieder ungewöhnlicher Maaße geschaffen waren. Was endlich die Sänger und Setzer der preußischen Tonschule betrifft, — Stobäus, Albert, Weichmann, Matthäi — so sind, mit Ausnahme der wenigen selbsterfundenen Melodieen des Erstgenannten in seinem 5stimmigen Choralbuche, oder in seinen für den Chorgesang bestimmten Festliedern, deren einige später gemeinüblich wurden, die Mehrzahl ihrer in den allgemeinen Kirchengesang übergegangenen Singweisen nur gelegentlich erfundene, oder sie stehen, wie die von Albert herrührenden in gemischten Sammlungen, die ihrem geistlichen Inhalte nach nur für häusliche Andacht bestimmt waren. Die älteste Fassung dieser Weisen würde sonach nur in J. Crügers kirchlichem Sammelwerke, seiner praxis pietatis melica, vorzugsweise Beachtung verdienen, doch würde man neben der frühesten Ausgabe dieses Werks (1656; vielleicht schon 1655) auch deren spätere bis zu Ende des Jahrhunderts mit zu Rathe zu ziehen haben, namentlich wegen kirchlicher Feststellung der von ihm geschaffenen Melodieen, und der von gleichzeitigen Meistern herrührenden. Doch nur bei solchen Singweisen, nicht bei älteren; denn bei deren Behandlung beginnt schon die wechselnde Geschmacksrichtung der Zeit mit zu wirken, und bleibt oft das Entscheidende.

Als lebendig erwachsene Melodieen können endlich im 18ten Jahrhunderte kaum andere gelten, als in der früheren

Hälfte dieses Zeitraums die aus der sogen. pietistischen Richtung hervorgegangenen, für welche das Darmstädter (Züehlensche) Gesangbuch (1698) und das Freylinghausensche die Hauptquellen sind; und in seiner spätern die dem Gellertschen Sängerkreise angehörenden. Von diesen letzten sind nur wenige in Übung geblieben, und bieten keine erheblichen Schwierigkeiten dar. Was dagegen jene ersten betrifft, so zeigen die verschiedenen Ausgaben des Freylinghausenschen Gesangbuches, daß man emsig an ihnen fortbildete, auf ihre älteste Fassung darf also nicht unbedingt zurückgegangen werden. Will man aber an deren Statt die kirchliche Feststellung entscheiden lassen, so ist diese schwer auszumitteln. An die Choralbücher jener und der folgenden Zeit darf man sich nicht halten, denn sie sind ohne Ausnahme nach subjectiven Ansichten gearbeitet; ihre Verfasser stellten, ein Jeder eine besondere Richtschnur sich auf, die ihnen für die einzig wahre galt, modelten danach an den Weisen, sie erheblich umbildend, ja, mit anderen vertauschend, dieses letzte meist ohne allen Erfolg für kirchliche Aufnahme. Die harmonischen Behandlungen der Tonsetzer jener Zeit gewähren eben so wenig einige Hülfe. Das Kirchgerechte, Gemeindegemäße ist bei der Mehrzahl derselben vernachlässigt, und die geistreichen Tonsätze des großen Sebastian Bach beruhen meist auf besonderen Kunstzwecken bei den größeren Werken deren Theile sie sind, oder auf so eigenthümlich-persönlicher Auffassung, daß sie nicht als Leitstern dienen können. Dazu kommt, daß diese Melodieen selbst sehr deutlich das Gepräge der Zeit und der Richtung tragen, deren Erzeugnisse sie sind, und daß ihre nahe Verwandtschaft mit dem damals modisch Beliebten, ja, mit den Formen der Schaubühne, ihnen eine wenig geistliche Färbung giebt. Am wenigsten wird man fehlen bei ihrer Feststellung, wenn man sich an das örtlich Bestehende hält, wie es die Gegenwart bietet, daneben den

Gang zu Rathe zieht, den die Fortbildung dieser Weisen genommen, bei der die wechselnde Geschmacksrichtung jener Zeit sehr deutlich zu erkennen ist, und was von daher stammenden Auswüchsen in dem Ortsüblichen gewohnheitsgemäß sich fortgepflanzt hat, austilgt, um eine möglichst kirchliche Fassung zu gewinnen.

Die Aufzeichnung der hienach festgestellten Melodieen unterliegt bei dem späteren Theile derselben keiner Schwierigkeit; nur der ältere macht einige allgemeine Bemerkungen erforderlich.

Sind Melodieen früherer Zeit rein 4= oder 3theiligen Tactes, so theile man sie nach gegenwärtiger Weise durch Tactstriche ab, lasse aber die nach Gewohnheit der Alten bei dem Schlusse der einzelnen Zeilen gebräuchlichen Beistriche weg. Besser ist es, diese rhythmischen Abtheilungen durch das gewöhnliche Ruhezeichen 𝄐 anzudeuten, doch wird man dabei zu bemerken haben, daß damit kein willkührliches Innehalten bezeichnet werden solle, sondern stets ein ebenmäßiges, namentlich ein so kurzes, als nur mit der Anforderung strengen Ebenmaaßes bestehen könne. Zieht man vor, die Dauer dieses Verweilens durch Pausen auszudrücken, so geben dafür Eccards Choralsätze die zweckmäßigste Anleitung. Denn dieser leitet in denselben, mit sehr wenigen Ausnahmen, stets von einer Zeile zu der anderen harmonisch über, und ist dadurch genöthigt, die Zwischenräume jener genau zu bezeichnen, wobei er den feinsten Sinn für Ebenmäßigkeit offenbart. Verlangt eine Melodie rascheren Fortschritt ohne Unterbrechung, so bezeichne man für die Gemeine die Stelle, wo ihr das Aufathmen frei steht, durch kürzere Noten und beigefügte Pausen.

Viel schwieriger ist die für die Gemeine verständliche Aufzeichnung bei rhythmisch wechselnden Melodieen. Sicher war es ein Mißgriff, wenn bei den in München zur Anleitung für rhythmischen Kirchengesang herausgegebenen 12 Melodieen

man die Bezeichnung des Tactes in einem solchen Falle wegließ. Denn es bedurfte deshalb schon einer bestimmten Angabe des regelnden Maaßes, weil dasselbe unverändert festzuhalten, und nur das Gewicht das Wechselnde, Gestaltende war, dieses aber erst bei dem Fortgange der Melodie erkennbar hervortrat. Durch den Mangel dieser Angabe konnte also, bei der vorwaltenden Gewöhnung an tactische Schemata, leicht jener Irrthum entstehen, den wir zuvor an einzelnen Beispielen gezeigt haben, der die im Laufe der Singweise hervortretenden dreitheiligen Rhythmen als Triolen auffaßte, um eine gleichförmige Abtheilung zu erreichen. Nun entsteht allerdings die Frage, ob man die Singweise rhythmisch oder tactisch abzutheilen habe? Die erste Art ihrer Darstellung würde theils den eben erwähnten Irrthum begünstigen, theils Verwirrung zur Folge haben, wo die Gleichförmigkeit dadurch nicht zu erreichen wäre; die zweite würde das Zerschneiden einzelner Töne veranlassen, ihr Hineinreichen aus einem Tacte in den andern, und den Mißverstand veranlassen, als seien sie nun zur Hälfte unbetont, zur andern mit dem Nachdrucke vorzutragen den der gute Tacttheil erfordere, ganz zu geschweigen der vielen augenscheinlich falschen Betonungen die eine solche Aufzeichnung zur Folge haben, und scheinbar vorschreiben müßte. Als ein Ausweg erscheint die gänzliche Weglassung der Tactstriche, die Andeutung der Zeilenschlüsse durch das Ruhezeichen, mit Ausnahme derjenigen Melodieen wo diese Schlüsse innerhalb eines wechselnden Rhythmus fallen (wie in der des Liedes: „Herzlich thut mich verlangen"), also der Fortschritt ohne Unterbrechung geboten ist; endlich die Andeutung der Rhythmen durch kurze Strichlein über dem Notensysteme, wie Michael Prätorius sich ihrer (freilich in tactischem Sinne) da bedient, wo eine größere Anzahl von Noten durch eine Tactabtheilung befaßt wird, ihre

Anordnung also nicht auf den ersten Blick leicht zu erkennen ist. Nach meinen eigenen Erfahrungen bei Einübung rhythmisch-wechselnder Melodieen mit einem zwar geübten, mit dieser eigenthümlichen Form aber gänzlich unbekannten Chore, fand sich bei tactischer Abtheilung der Melodieen auf den einzelnen Stimmblättern keine Schwierigkeit für den Vortrag. Den Sängern wurde z. B. bei der Melodie: „Herzlich thut mich verlangen" (S. 19. 119.) vor der Ausführung keine andere Anweisung gegeben, als nach der geringsten Notengattung die Dauer aller in dem Tonsatze vorkommenden Töne streng abzumessen (danach zu zählen); es wurde ihnen nicht einmal untersagt, die erste und dritte Note jedes Tactes durch den Nachdruck zu bezeichnen, der sonst den guten Tacttheilen gebührt. Sie folgten dieser Vorschrift, und bei der ersten Wiederholung bereits ging die eigenthümliche rhythmische Form des Ganzen genügend ausgeprägt hervor, und so nicht minder bei anderen Singweisen ähnlicher Art. Nun erst wurde ihnen diese Form erklärt, die bei Befolgung jener rein mechanischen Regel allein durch das Verhältniß der Längen und Kürzen (Quantität) und die daran geknüpfte Betonung (Accent) ohne Berücksichtigung der Tactabtheilung — die nur das Messen (Zählen) erleichtern sollte, — vollkommen in das Leben getreten war, und weil Beides in der That das wahrhaft Gestaltende gewesen, nothwendig eben so hatte in das Leben treten müssen. Vergleiche nun ein Anderer seine Erfahrung mit der meinigen, damit daraus das zweckmäßigste Verfahren sich ergebe. Meines Erachtens hätte man mit der tactischen Abtheilung zu beginnen, als der, das Maaß feststellenden, aus dem doch die ganze rhythmische Form wesentlich hervorgeht. Sobald diese Form aber durch öfteren Vortrag als allgemein aufgefaßt angesehen werden könnte, wäre die rhythmische Abtheilung vorzuziehen, und ausschließend anzuwenden, wo es

dann genügen würde, mit wenigen Worten der Stätigkeit des Maaßes zu gedenken, und namentlich vor der Fassung der dreitheiligen Rhythmen als Triolen (in dem tactischen Verhältnisse von 3 zu 2) zu warnen. Die Schwierigkeit die das Einprägen des Baues solcher rhythmisch wechselnden Melodieen zu haben scheint, hat, nach den in Baiern gemachten Erfahrungen sich keineswegs so groß gezeigt, als man im Anfange vermuthete. Nach den Versicherungen sachkundiger und von der dortigen Lage der Dinge wohlunterrichteter Männer hat sich ergeben, daß Landgemeinen oder Gemeinen kleinerer Städte, wenn sie nur einige Begabung und Vorbildung für Gesang besaßen, nach vorangegangener Belehrung durch Pfarrer, Schull.hrer, Cantoren oder Organisten sehr bald diese Melodieform sich aneigneten, und sie dann besonders lieb gewannen, daß sie also noch eine lebendige Wurzel im Volke habe, und man nicht fürchten dürfe diesem in ihr etwas aufzubringen, das ihm längst entfremdet, oder, wie man ja behauptet, überall niemals eigen gewesen sei. In größeren Städten dagegen, wo die Mehrzahl der Gemeineglieder bei moderner Musik herangewachsen war, und in diese sich hineingelebt hatte, fanden sich mehr Anstände, zumal auch die fachmäßigen Tonkünstler, denen die unmittelbare Leitung des Gesanges doch anheimgegeben blieb, in die erneuerte Form der Vorzeit meist sich nicht hineinfinden konnten, oder es auch nicht wollten, da sie dieselbe, als den gangbaren Ansichten vom Gleichmaaße widersprechend, ohne Weiteres verwarfen.

Was endlich die Begleitung des Kirchengesanges durch den Organisten betrifft, so fallen mit Einführung des rhythmischen Gesanges in vielen Fällen die Zwischenspiele unmittelbar schon fort, namentlich bei rhythmisch wechselnden, oder im dreitheiligen Tacte fortschreitenden Melodieen, wo nur selten eine Gelegenheit zu ihnen sich findet, wie etwa nach je zwei

und zwei Zeilen im Abgesange der Weise: „Nun lob' mein' Seel' den Herren" ꝛc. Bei Melodieen geraden Tacts sind sie nicht unbedingt ausgeschlossen, sofern sie ebenmäßig, und mit strenger Beobachtung des Zeitmaaßes fortgehen, doch wird man sie immer nur den höher gebildeten Organisten zu verstatten haben. Bei Wahl der Bewegung wird der Begleitende jederzeit nach dem Inhalte der Lieder sich zu richten, niemals jedoch die Melodieen so rasch vorzutragen haben, daß die nachdrückliche Aussprache der Liedesworte dadurch leiden könnte. Unbedingt aber hat derselbe das Schleppende zu vermeiden, das die Gestalt der Melodie gefährdet, ihre Auffassung erschwert, und leider zumeist Unreinheit des Gesanges veranlaßt; des Übelstands nicht zu gedenken, daß die Gemeine, bei einzelnen Sylben der Liedesworte unverhältnißmäßig lange festgehalten, mit dem Auge weiter schweift um den Zusammenhang aufzufassen, von dem Gesange abgewendet wird, ja, zuletzt ihn aufgiebt, und in Zerstreuung verfällt. Vermeidet der Organist diese Fehler, so werden allgemach jene widerwärtigen Sylbendehnungen aufhören, die entweder dadurch entstanden, daß die Mehrzahl der Gemeineglieder kühne, weitgreifende Fortbewegungen der Melodie zu umgehen, und das Ziel schrittweise bequemer zu erreichen suchte, oder daß sie, von dem langen, schläfrigen Verweilen auf einzelnen Tönen ermüdet, durch Brechungen größere Mannichfaltigkeit zu gewinnen strebte. Dehnungen solcher Art, welche die Forschung bald erkennt, sind unbedingt auszumerzen, doch ist, wie gesagt, ihr Verschwinden zu hoffen, sobald erst die Melodie in fester, bestimmter, und nicht mehr in trägem Vortrage verschwimmender Gestalt dem Gedächtniß sich einprägt. Dehnungen, die im Wege wahrer Fortbildung der Melodie entstanden, und wesentliche Theile derselben bilden, sind von jenen vermittelnden, willkührlichen, leicht zu unterscheiden, zumal wenn

man ältere, bewährte Melodieenbücher zu Hülfe nimmt. Eigentliche Syncopen — die nicht als wechselnde Rhythmen zu fassen sind, sondern in der That auf verschiedenen Tacttheilen beruhen — veranlassen allerdings Bedenken, da sie durch angemessene harmonische Begleitung erst bestimmt erkennbar werden, und also ihren Ursprung aus dem Kunst- (Chor-) gesange herzuleiten scheinen. Allein sie sind selten, erscheinen auch schon bei älteren Meistern, die bei ihren mehrstimmigen Tonsätzen den Anschluß der Gemeine voraussetzen, aufgelös't, wie z. B. bei **Hans Leo Haßler** die gleich in der ersten Melodiezeile des Liedes „Allein zu dir, Herr Jesu Christ" vorkommende. Den meisten Zweifel erweckt in der ersten Zeile des Abgesanges von Luthers „Ein' feste Burg" ꝛc. eine entschiedene, durch das ganze sechzehnte Jahrhundert, bis über die Mitte des 17ten hinaus fortgepflanzte Syncope,*) die auch Johann Crüger in seinen 1658 herausgegebenen Tonsätzen nicht angetastet hat. Eben bei diesem Liede erscheint es höchst wünschenswerth, den Rhythmus seiner Melodie in voller, ursprünglicher Kraft hergestellt zu sehen, zumal er an der angeführten Stelle höchst bezeichnend ist, und ich meine, man wird seine Herstellung dort nicht eher aufgeben dürfen, bis man die vollständige Überzeugung gewonnen hat, daß seine Auffassung über die Kräfte der Gemeine hinausgeht. Auch kommen Fälle vor, freilich höchst selten, wo Accent und Quantität nicht übereinstimmen, wie in der letzten Zeile des Auf- und Abgesanges der schönen Melodie „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn" ꝛc.**) Nur solche Stellen zu beseitigen, im

*) der alt' bö - se Feind

**)

übrigen aber die anfängliche Fassung der Melodie beizubehalten, erscheint mir bedenklich, denn jene beruhen so wesentlich in deren ganzem Baue, daß dieser in sich zusammenfällt, wenn sie ausgeschieden, d h. auf das gewöhnliche, tactische Gleichmaaß zurückgeführt werden. Nur zweierlei ist hier thunlich, entweder die gesammte Melodie diesem letzten zu unterwerfen, oder ihren ursprünglichen Fortschritt unversehrt beizubehalten, und für dieses letzte würde ich mich entscheiden.

Bisher hat uns die Herstellung der Kirchenmelodieen in ihrer ächten Form beschäftigt, wir haben die in neuester Zeit dabei begangenen Fehler betrachtet, die Mittel ihrer Vermeidung uns bekannt gemacht, die Art der Wiedereinführung des erneuten Kirchengesanges in die Gemeine besprochen.

Eben hier bleibt uns aber noch ein Bestandtheil der Liturgie zu besprechen, dem gewichtige Stimmen wiederum eine Stelle neben dem Liedergesange eingeräumt wissen wollen: die Psalmodie, oder der nach bestimmten Formeln redeähnlich vorzutragende Gesang der Psalmen und Schriftgesänge, nach den biblischen Worten selbst. Da beiderlei Gesänge in ihren einzelnen Versen nach zwei Hälften gegliedert sind, so ergiebt sich daraus unmittelbar ein antiphonisches, ein Gegeneinandersingen; der Sängerchor beginnt mehrstimmig, zufolge der vorgeschriebenen Formel zuerst im Gesangston, dann in dem der Rede, auf einem Tone mit den Worten der ersten Hälfte verweilend, und an deren Ausgange wiederum, der Formel gemäß, einen gesangähnlichen Schluß bildend; ihm schließt einstimmig, von der Orgel unterstützt, durch den Vorsänger geleitet, in ähnlicher Art die Gemeine mit der 2ten Vershälfte sich an. In den wichtigsten, unter Luthers Augen erschienenen Gesangbüchern, dem Klugeschen (1535) und dem Bapstischen (1545) findet nur ein Psalm, der 111te (Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen)

bei dem Abendmahle für psalmodischen Vortrag sich vorgeschrieben; im Anhange folgen mehre Gesänge des alten Testaments — des Moses, der Debora, Hanna, des Jesaias, Hiskias, Jonas u. s. w. — endlich die drei evangelischen der Maria, des Zacharias, des Simeon mit ihren Intonationen. Fremd also war die Psalmodie der deutsch-evangelischen Kirche nicht; auch im Laufe des Jahrhunderts finden sich noch in mehren der, an Liedern immer reicher werdenden Gesangbücher jene Intonationen aufgenommen, aber seltener erscheinen sie bereits im 17ten Jahrhunderte, und zuletzt bleibt nur die des sogenannten Pilgertons übrig für den Lobgesang der Maria, die einzige, vielleicht hie und da noch erhaltene. Denn aus den Kirchen unsres preußischen Vaterlandes ist seit dem vorigen Jahrhunderte die Psalmodie (wenn sie nicht hie und da vielleicht, worüber ich nicht unterrichtet bin, in örtlicher Übung geblieben ist) als allgemeiner Gebrauch verschwunden, und so auch wohl in dem größesten Theile des evangelischen Deutschlands. Sie ist ein ehrwürdiger uralter Gebrauch, und ich will nicht läugnen, daß eben der aus ihr unmittelbar erwachsende antiphonische Vortrag geeignet seyn könne, die Selbstthätigkeit der Gemeine rege zu erhalten, das Wort, den Inhalt jener altersgrauen und doch ewig jugendfrischen heiligen Gesänge lebendig einzuprägen. Auch ist nicht zu bezweifeln, daß in kleinen, einigermaaßen gesangbegabten Gemeinen sie wieder in das Leben gerufen werden könne. Ob aber allgemein? erscheint mir doch bedenklich. Sollte sie nur durch die Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges untergegangen, sollte ihre Herstellung nur durch eine spätere, glaub- und lieblose Zeit verhindert worden seyn? Oder sollte nicht ihr Dahinfallen ein Zeugniß davon gewähren, daß sie zu einem todten, äußerlichen Gebrauche ausgeartet gewesen, in deutsch-evangelischen Gemeinen überall keine gesunde Wurzel mehr gehabt habe?

So viel ist gewiß: während bei anderen Theilen der evangelischen Liturgie wir bessernd, herstellend, an Vorhandenes wieder anzuknüpfen, die gesunkene Selbstthätigkeit der Gemeine nur wieder anzufrischen haben, würden wir hier von Grund aus wieder neu schaffen und dabei befürchten müssen, einem Erstorbenen nicht wiederum neues Leben einhauchen zu können.

Wollte man aber bei der Erheblichkeit der Sache sie nicht ohne einen Versuch aufgeben, so bliebe für diesen der Weg nur übrig, den Sängerchor in zwei Hälften zu theilen, und diesen die beiden Glieder der einzelnen Verse des Psalmes oder Schriftliedes zu übertragen, in der Art, daß der beginnende Chor das erste Glied vierstimmig, ohne Begleitung, der zweite das letzte im Einklange, mit Zutritt der Orgel vorzutragen hätte; wobei der Gemeine freizugeben, in dieses, durch die Art seines Vortrags hinlänglich ausgezeichnete Glied mit einzustimmen, wo sie dann mit Leichtigkeit an die zweite Chorhälfte sich würde lehnen können. Der Würde des Gottesdienstes träte man durch die Art dieses Versuches nicht zu nahe; man hätte ihn so lange fortzusetzen, bis die Überzeugung gewonnen wäre daß der Zweck nicht erreicht werden könne, das an sich Würdige, Heilsame also aufgegeben werden müsse, da es nur als todter Gebrauch, nicht lebendiger Ausdruck des Gemeinebewußtseyns zu erhalten sei.

Es wäre nun noch von der Bildung der Lehrer des Kirchengesanges zu reden, und der für ihre spätere Amtsthätigkeit ihnen zu empfehlenden Lehrart. Zu einer ausführlichen Abhandlung dieses Gegenstandes gebricht indeß hier der Raum, und nur einige Andeutungen sind vergönnt. Sofern hier lediglich von dem Unterrichte in Beziehung auf den allgemeinen Kirchengesang die Rede ist, hat der Theil desselben, der sich mit dem Rhythmus beschäftigt, die wenigste Schwierigkeit. Der Abstufungen nach Länge und Kürze der Zeitdauer sind bei den ein-

zelnen Tönen der Kirchenweisen nur wenige, leicht faßliche, sie kommen am meisten in Betracht bei denen, die sich nicht auf accentirenden Rhythmus allein beschränken, sondern denen auch der quantitirende eignet. Das Wesen des einen wie des andern deutlich zur Anschauung zu bringen wird ein Hauptgeschäft des Lehrers seyn, und ist ihm dieses bei Melodieen gelungen die in dem Gleichmaaße durchweg verwaltender Tactabtheilung sich bewegen, dem Schüler den Unterschied des geraden, ungeraden, triplirten Tactes, dieses letzten in seiner Theilung nach der Zwei, seiner Gliederung durch die Drei einzuprägen — denn triplirte Tripeltacte, nach der Drei getheilt und gegliedert, kommen meines Wissens bei Kirchenweisen nicht vor, nicht einmal als einzeln auftauchende Formen bei rhythmischem Wechsel — so bildet sich der Übergang leicht zu der den älteren Kirchenweisen eigenthümlichen Erscheinung des Wechsels der Rhythmen, der, wenn das wesentlich Bezeichnende dieser letzten durch unmittelbare Anschauung, hörend zuerst, dann singend, deutlich geworden ist, wenn das Festhalten gleichen Maaßes als Grundvorschrift dabei zur Geltung gebracht worden, — was nach meinen Erfahrungen bei dem Gesange nach Tonzeichen am leichtesten zuerst durch tactische, wenn auch dem Accent nicht entsprechende Abtheilung der Melodieen geschehen dürfte — so wird auch diese, unserer Zeit fremd gewordene rhythmische Ausgestaltung ihrem Wesen nach deutlich werden.

Was das Erkennen und Darstellen der Tonverhältnisse betrifft, durch deren Wechsel der Fortschritt der Melodieen sich bildet, so wird darauf sowohl durch Übungen in einfacher, dann mannichfach veränderter Dreiklangsbrechung, als nicht minder auch der Tonleitern zu wirken seyn, wobei der Übende, was er hervorbringen will, oder hervorgebracht hat, zu nennen hat, damit das Darstellen allezeit mit vollem Bewußtseyn geschehe.

Die Erlernung der Notenschrift in allen ihren Theilen, als Bezeichnung der Töne, muß damit Hand in Hand gehen. Den Gebrauch der Ziffern an die Stelle der Noten kann ich nicht für zweckmäßig halten, auch mich nicht davon überzeugen, daß durch dieselben eine bestimmtere Anschauung der Tonverhältnisse erwachse. Die Ziffer deutet zwar das Verhälniß an, in welchem der folgende Ton zu dem nächstvorhergegangenen steht, doch nur als Stellvertreterin des Namens dieses Verhältnisses; der Lernende erfährt dadurch, um wie viel Stufen der Tonleiter, den beginnenden Ton mitgerechnet, er in Gedanken fortschreiten müsse, um die Grenze des darzustellenden Tonverhältnisses zu erreichen; welcher Art diese Stufen aber seien, muß er durch vorangegangenen Unterricht erst sich zu eigen gemacht haben. Über die Zusammensetzung der weiteren Tonverhältnisse aus engeren innerhalb der Tonleiter wird er durch die Zahl gar nicht belehrt, ja, diese drückt den Umfang dieser Bestandtheile allezeit unrichtig aus, denn die Quarte besteht nicht aus 4 sondern 3 Tonverhältnissen, (zwei Tönen und einem Halbton) die Quinte nicht aus 5 sondern vieren, drei Tönen und einem Halbtone. Darüber unterrichtet ihn aber unser Notensystem auf das Bestimmteste und Anschaulichste; wie die Stufen, so die Tonverhältnisse erkennt er daran, und hat nur die einfache Regel sich einzuprägen, daß (unter Voraussetzung des vorgezeichneten Violinschlüssels) der Halbton allezeit im Aufsteigen von der untersten Linie zum ersten Zwischenraume, der dritten (mittleren) zum dritten, und von dem vierten, letzten Zwischenraume zu der obersten Linie sich finde. Sein Auge wird ihn überzeugen, daß die Terz in der Schrift allezeit auf zwei benachbarten Linien oder Zwischenräumen sich darstelle, und er wird sie als kleine erkennen, wenn jene Zwischenräume durch die unterste, mittelste, oberste Linie durchschnitten werden, weil

sie dann durch einen Ganz- und Halbton gebildet wird, oder wenn innerhalb der benachbarten Linien, auf denen sie erscheint (nicht auf denselben) eines der Glieder des Halbtones sich findet, wovon ihn ebenfalls die Stellung der Linien als untere, mittlere, höchste, leicht überzeugt. Eben so wird er die Quinte auf der je dritten Linie, in dem je dritten Zwischenraume erkennen, und nach ähnlichen Merkmalen ihre Eigenschaft als Wohl- oder Mißklang prüfen, die Quarte als über der nächsten Linie im Zwischenraume, über dem nächsten Zwischenraume auf der folgenden Linie ruhend finden, und aus der Zeichenschrift demnach eine Belehrung schöpfen, die ihm die Zahl nicht gewähren kann. Gehen auf die angegebene Weise Übung des Gehöres, der Kehle, des Auges, mit einander, so wird die gedrängte, einfache Belehrung welche sie begleitet, und die auf dieser Stufe das Gedächtniß nicht mit Formeln beschweren darf die mit dem durch die Sinne Aufzufassenden, durch die Stimmorgane Darzustellenden, nicht in unmittelbarem Zusammenhange stehen, den nur einigermaaßen begabten Schüler leicht befähigen, eine Melodie in ihren einzelnen Bestandtheilen, deren Zusammenhange, ihren Beziehungen auf den Grundton, ihrer Gestaltung durch Maaß, durch Gewicht der Betonung, als ein Ganzes aufzufassen und wiederzugeben; und daß dieses geschehe ist eben in der hier obwaltenden Rücksicht, die Aufgabe des Unterrichts.

B. Vorschläge für den Chorgesang (die Kirchenmusik).

Wir schließen hier den Theil unserer Abhandlung der mit Herstellung des allgemeinen Kirchengesanges zu ursprünglicher Würde sich zu beschäftigen hatte, und wenden uns zu demjenigen, der über den Kunst- (Chor-) gesang in der evangelischen

Kirche, die Kirchenmusik in engerem Sinne, sich zu verbreiten haben wird. Begegneten wir auf jenem Gebiete Solchen, die als erklärte Gegner der Wiedereinführung jeder älteren, der gegenwärtig kirchenüblich gewordenen Melodieform nicht übereinstimmenden sich kund gaben, so tritt uns hier der noch viel entschiednere Widerspruch Anderer gegenüber, die von einer Erneuerung der Kirchenmusik überall nichts hören, dieselbe vielmehr als ein Überflüssiges, ja Störendes aus dem evangelischen Gottesdienste verbannt wissen wollen. Wir dürfen dieser Ansicht um so weniger vorübergehen, als ihre Vertreter hochgebildete Kenner, warme Verehrer der Tonkunst sind, ihr Urtheil also gewißlich als unparteiisches, auf reiner Überzeugung von dem was der Kirche noth thue gegründetes erscheinen muß, da es mit ihrer Neigung im Widerspruche steht. Wir versuchen, ihre Ansicht und deren Begründung zunächst hier im Zusammenhange darzustellen, und wollen ihr sodann mit unserer abweichenden gegenübertreten.

Ein anderes Verhältniß, sagen sie, sei das der Tonkunst zu dem katholischen, ein anderes zu dem evangelischen Gottesdienste.

Bei dem katholischen sei die thätige Theilnahme der Gemeine ausgeschlossen, ihre Gegenwart bei demselben sei ein Außerwesentliches, nur Zugelassenes. Gemeine und Priester ständen im Gegensatze. Es folge daraus, daß das einzelne Gemeineglied sich zurückziehe in sich selber, daß es durch entsprechende Gebete, subjective Aneignung der feststehenden Gebräuche rc. eine äußere Verbindung mit dem Gottesdienste erstrebe. Zu Vermittlung eines solchen Zusammenhanges helfe die Tonkunst durch Verherrlichung des Gottesdienstes, durch lebendiges Aussprechen des Sinnes, der Bedeutung der kirchlichen Gebräuche, sie unterstütze das Beten der Gemeineglieder, werde dadurch wahrhaft erwecklich und erbaulich.

Ganz anders verhalte es sich in der evangelischen Kirche. Ein Gegensatz zwischen Priester und Laien sei in ihr nicht vorhanden; der Geistliche bete und lehre nur in, mit, und aus der Gemeine; die Gemeinsamkeit sei wesentliches Erforderniß jedes protestantischen Gottesdienstes. Sofern aber eine solche gegensatzlose Gemeinschaftlichkeit stattfinde bei dem Gottesdienste zwischen dem Geistlichen und der Gemeine, mangle es auch an der Nothwendigkeit einer Vermittelung, für welche kein Gegenstand vorhanden sei. Die evangelische Kirche habe für den Sängerchor, als selbständiges Glied, in der liturgischen Ordnung keinen Raum. Zu vertreten habe er die Gemeine nicht, weil sie zu thätiger Theilnahme an dem Gottesdienste berufen sei; höchstens bedürfe sie seiner für äußerliche Leitung in Stimme und Ton bei dem allgemeinen Kirchengesange, so wie bei Wechselgesängen zwischen ihr und dem Liturgen, denn auf diesen und den Sängerchor allein seien diese keineswegs zu beschränken.

Wolle man aber auch dem Chore ein selbständiges Musiciren und Singen zuweisen, das kein anderes als ein kunstmäßiges seyn könne; so trete sogleich die Schwierigkeit hervor, was von ihm vorgetragen werden solle, sofern die Forderung doch als unbedingte voranzustellen sei, daß es nur Werke ächter Kirchenmusik seyn dürften, Werke lebendigen Ausdrucks kirchlichen Gemeinebewußtseyns und Gemeinegefühls.

Werke lebender Künstler dürften es darum nicht seyn; diese habe man unbedingt auszuschließen. Kirchliches Gemeinebewußtseyn und Gemeinegefühl kenne unsere Zeit nicht, vermöge also auch nicht, beides durch Tonwerke darzustellen, möge deren Kunstwerth auch, für sich genommen, ein hoher, mögen sie auch aus frommem Sinne hervorgegangen seyn.

Solle man etwa auf Bach und Händel, als anerkannte,

große Meister des vorigen Jahrhunderts zurückgehen? So hoch Beide auch vom Standpunkte der Kunst aus zu stellen seien, so trete doch in Bachs Werken einestheils eine Fremdartigkeit der Ausdrucksweise hervor, die, wenn sie nicht stören solle, schon einen gewissen Grad musikalischer, nicht bei Allen vorauszusetzender Bildung erfordere, anderntheils eine gewisse Manier des Kirchenstyls, der in der Periode starrer Orthodoxie oder kirchlicher Gleichgültigkeit, in welcher der große Meister gelebt, wohl habe genügen mögen, unserem Bedürfen aber nicht mehr entspreche. Ein Gleiches gelte von Händel, dessen vorzüglichste Tonsätze in seinen Oratorien zum Gebrauche in der Kirche nicht geeignet seien.

Wolle man aus den Schätzen der niederländischen, deutschen und italienischen Meister der eigentlichen Blüteperiode ächter Kirchenmusik des 15ten und 16ten Jahrhunderts das Vorzutragende wählen? Damit aber bringe man so Fremdartiges, der Gemeine so Unverständliches in den Gottesdienst, daß an eine gedeihliche Wirksamkeit solcher Werke nicht gedacht werden könne; denn deren Ausdruck stehe uns so fern, als jene Zeit selbst, deren Erzeugnisse sie seien.

Lasse man aber auch die Schwierigkeit, ja, Unmöglichkeit unbeachtet, den evangelischen Gottesdienst mit würdigen Werken kirchlichen Gesanges auszustatten, und diese auf genügende Weise zur Ausführung zu bringen, was höchstens in größeren Städten, unter verständiger, gebildeter Leitung möglich seyn könne; so müsse doch jedes selbständige Musiciren des Chores als Willkührliches, Müßiges, Überflüssiges, den nothwendigen Fortgang der Liturgie unterbrechen, ohne Ersatz dafür zu bieten. Die Kunstgebildeten würden von dem Gottesdienste abgezogen, ihre Aufmerksamkeit mit dem abstracten Kunstinteresse erfüllt, die Kritik angeregt, die Unmusikalischen gelangweilt und zer-

streut werden. In der katholischen Kirche habe das Musiciren nichts Störendes, sei es nun, daß unpassende Musikwerke vorgetragen würden, sei es, daß dem einzelnen Gemeinegliede das Verständniß mangle für das dargebotene Ächte. Denn der Anwesende, mit seiner Privatandacht beschäftigt, brauche nicht auf die Musik zu hören, und die gute werde um so unmittelbarer und mächtiger auf ihn einwirken, weil seine Anwesenheit in der Kirche nicht in dem Verlangen, sie zu hören ihren Grund finde. Der Gottesdienst der evangelischen Kirche sei ein gemeinschaftlicher, deshalb unterbreche ihn die Musik; eine Privatandacht sei bei ihm nicht zulässig, der nun Unbeschäftigte werde gezwungen auf ungehörige, schlechte, oder schlecht ausgeführte Musik zu hören, ihm zum Verdrusse und Ärgernisse, zum Nachtheile jeder erbaulichen Stimmung.

Zwar habe man geglaubt, den kunstmäßigen Gesang mit dem Worte der Predigt in organische Verbindung bringen zu können, „zu Ergänzung des ungenügenden Ausdrucks des gesprochenen Wortes, durch Erfassung derjenigen Momente im Gottesdienste, in denen die Begeisterung und Glut der Andacht den höchsten Gipfel erreiche, und deshalb das zwingende Bedürfniß habe, nicht blos im Worte, sondern im Gesange auszuströmen.“ Dabei werde aber eine aus unseren Anschauungen, unserem geistigen Bedürfen und Empfinden hervorgegangene Kunst vorausgesetzt, eine solche, die das Tiefste zu künden vermöge, das unsere Zeit in sich trage; eine Kirchenmusik namentlich, die in solchem Maaße unser christlich-kirchliches Bewußtseyn ausspräche, daß jeder Hörer das Gehörte als Ausdruck seiner eigenen Empfindung darin anzuerkennen vermöchte. Wie im Staatsleben nur das aus dem Volke Hervorgewachsene, Gewordene, Verstand und Wahrheit habe, nicht das Gemachte und abstract Ersonnene, so auch in der Kunst. Solange unter

uns nicht ein ächtes, kirchlich-christliches Gemeinegefühl in der Art sich entwickle, daß jedes Gemeineglied in der Ganzheit seines geistigen Lebens, durch die Gemeine, als den Leib des Herrn, sich Eines wisse mit Christo, so lange müsse kunstmäßige Musik aus unseren Kirchen verbannt bleiben.

Doch solle mit diesem Ausspruche nicht gesagt seyn, daß dieses gänzlich und unbedingt geschehen müsse. Bei liturgischen Gottesdiensten, wo mit Rede (nicht Predigt) des Geistlichen, mit Gebet und Gesang der Gemeine in gegenseitiger Ergänzung gewechselt werde, sei die Tonkunst wohl geeignet, christliche Empfindungen zu erwecken, christliche Anschauung für das Gemüth lebendig zu machen. Musikalische Liturgieen solcher Art könnten bei Nachmittagsgottesdiensten in der heiligen Woche, an den zweiten Tagen der Hauptfeste, am Neujahrsabende, am Buß- und Bettage rc. mit großem Erfolge und wahrhaft erbauender Wirkung angewendet werden, weil bei ihnen das eigentliche, kirchliche Bewußtseyn nicht so sehr als bei dem Hauptgottesdienste in den Vordergrund trete. Auch gehe die Meinung nicht dahin, den Gebrauch aller musikalischen Instrumente bei dem Gottesdienste auszuschließen. Der Gemeinegesang könne mit Posaunen und anderen Blasinstrumenten, ja, unter genügender Vorsicht, selbst mit Trompeten und Pauken begleitet werden, nur sei es unzweckmäßig, Strophe um Strophe eine solche Begleitung anzuwenden und einzustellen, und wo man nicht Tonkünstler habe, die fähig seien, den Gesang des ganzen Liedes auf diese Weise zu begleiten, sei es besser, die Begleitung ganz wegzulassen.

Endlich sei auch der Vortrag eines kunstmäßig gesetzten Chorals durch den Chor allein nicht zu untersagen, sofern nur Lied und Melodie zu denen gehörten, die vollständig in dem Bewußtseyn der Gemeine wurzelten, etwa wie: „Ein' feste Burg

ist unser Gott 2c. Nun danket alle Gott" 2c. Denn in Gesängen solcher Art offenbare sich der vollständige Ausdruck unseres heutigen, kirchlichen Gemeinsinns, ein Jeder stimme ein in dieselben, wenn auch nicht mit dem Munde, doch aus vollem Herzen. Mit Einschränkung dürfe man bei dem Altardienste den abwechselnden Vortrag eines Psalmes von dem Chore und der Gemeine, und bei Responsorien den Wechsel zwischen dem Liturgen und dem Chore nachgeben. Jenen unbedingt, denn hier trete der Chor als Theil der Gemeine, und nur als Vorsänger auf; diesen mit Einschränkung, nämlich unter dem Vorbehalte für die Gemeine, mit einzustimmen, sobald sie des zu Singenden ausreichend kundig geworden sei.

Diese in sich zusammenhängend entwickelte, wohlvertheidigte Ansicht, weis't die kirchliche Tonkunst aus dem evangelischen Hauptgottesdienste hin zu besonders einzurichtenden liturgischen Nachmittagsfeiern, und läßt sie in jenem nur zu unter sehr beschränkenden Bedingungen. Wenn ich nun der Ansicht bin, daß ein Theil dieser Schranken fallen, und ihr ein freierer Zutritt gewährt seyn müsse, so liegt darin unmittelbar schon die Annahme der auch von den Gegnern gemachten Zugeständnisse, auf die ich also in sofern nur werde zurückkommen dürfen, als ich sie mit den ausgesprochenen, einer gänzlichen Verwerfung nahe stehenden Beschränkungen im Widerspruche halte, und sie mit den Grundsätzen nicht im Einklange erkenne, aus denen diese gerechtfertigt werden sollen.

Ob der Darstellung des Verhältnisses der Gemeine zu dem katholischen Gottesdienste, mit welcher die Entwicklung der vorgetragenen Ansicht beginnt, beizustimmen, oder was etwa dagegen einzuwenden sei? habe ich hier nicht zu prüfen. Das darüber Ausgeführte sollte, im Sinne der entgegenstehenden

Überzeugung, nur erklären, wie es geschehen könne, daß in der einen Kirche die Tonkunst eine geeignete Stelle finde, während sie in der andern als ein Überflüssiges, ja Störendes erscheinen müsse. Eines solchen Gegensatzes bedarf ich nicht zu Begründung der meinigen. Ich stütze sie jedoch, eben wie die Gegner, auf den Grundsatz, daß die Gemeinsamkeit ein wesentliches Erforderniß jedes evangelischen Gottesdienstes sei, nur daß aus ihm mir andere Folgerungen erwachsen.

Der Apostel ermahnt, das göttliche Wort reichlich wohnen zu lassen in der Gemeine. Gewißlich haben wir dieses Gebot nicht auf Lehre und Ermahnung allein zu beschränken, sondern es dahin zu deuten, daß der Geist des heiligen Wortes der Offenbarung jede Lebensäußerung der Gemeineglieder durchdringen, in treuem, reichlichem Wucher mit jeder von Gott verliehenen Gabe sich bewähren solle, also auch in der Kunst, zumal sofern sie auf das Heilige und Ewige vorzugsweise gerichtet ist, damit auch hierin die Herrlichkeit des Herrn offenbar werde in der Kirche. Eine gänzliche, unbedingte Ausschließung der Kunst von dem Gottesdienste kann also nicht gerechtfertigt erscheinen; eine bedingte freilich da, wo nur das sinnliche Element, die leibliche Fassung in der Kunst — als sinnlicher Darstellung eines Übersinnlichen — empfunden werden würde, woraus dann ein ungeistliches Wesen und Ärgerniß entstehen, und das Wohnen des heiligen Wortes gefährdet seyn würde. Wo ein solches Verhältniß vorauszusetzen ist, bei einer wenig geförderten, wenn auch immerhin kunstbegabten Gemeine, da allerdings bleibt die Kunst mit Recht ausgeschlossen vom Gottesdienste, eben wie auch da, wo ihre Schöpfungen nur in unvollkommner Weise zur Anschauung gebracht werden könnten, wo der Chor — in dem bald näher zu entwickelnden Sinne — weder für berufen noch erwählt zu erachten wäre, und seine un-

genügenden Leistungen nur die Kritik herausfordern müßten, zum Schaden der Andacht.

Nun können wir die evangelisch-christliche Gemeine bei ihrem Gottesdienste aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachten. Einmal unter dem des Werdens, der erst zu erbauenden, zu fördernden Gemeinschaft in Christo; sodann des Seyns, des seeligen Bewußtseyns um die bereits vorhandene. Das Wohnen des göttlichen Wortes in der Gemeine bei dem Gottesdienste wird daher, wie in der einen so der anderen Beziehung, als nothwendiger Momente desselben, offenbar werden müssen. Jenes in der Predigt, der Verkündigung des Wortes, dieses in einmüthigem Gebete und Lobgesange; in dem homiletischen, dem liturgischen Theile des Cultus, welche freilich niemals so vollständig sich absondern können, daß der eine nicht auch dem andern sich näherte, so daß in dem äußeren Hervortreten nur ein Vorwalten des einen oder andern Bestandtheiles erscheint.

Daß bei der Predigt ein Abweichen von dem Grundsatze der Gemeinschaftlichkeit im evangelischen Gottesdienste stattfinde, ist eine nur scheinbar gegründete Behauptung. Allerdings geschieht die Predigt zu der Gemeine, Einer ist der Lehrende, Ermunternde, Strafende, aber dennoch nicht im Gegensatze gegen dieselbe. Ist aus der Gemeine, als priesterlichem Volke, für sich genommen ein Jeder gleich befugt (berufen) zur Predigt, so doch nicht jeder Einzelne dazu berechtigt (erwählt), wie in anscheinend nahem Anschlusse an jenes, die Würde der Gemeine bezeichnende Wort der Schrift, einzelne christliche Gemeinschaften es behaupten, und praktisch durchzuführen bestrebt sind. Die Berechtigung, die Erwählung, beruht auf der göttlichen Gabe, die nicht Allen ohne Unterschied zugetheilt ist, auf sie gründet sich das geistliche Amt am Worte, ohne den Geistlichen dadurch, in

dem Sinne als Glied eines besonders berechtigten Priesterstandes, über die Gemeine hinauszusetzen. Als Einzelner zwar, doch als durch höhere Begabung Berechtigter und Erwählter zur Verkündigung des Wortes, tritt der Prediger der Gemeine gegenüber, aber nicht entgegen, noch unter Lösung der zwischen beiden bestehenden Gemeinschaft. Was er verkündigt, das heilige Wort, ist beiden in gleichem Maaße angehörig und heilig; die Lehre, die Ermunterung, die strafende Rede die er daran knüpft, ist nicht die seinige, als eines Einzelnen, auch nicht allein gegen seine Hörer, sondern eben so gegen ihn selbst gerichtet. Er, der Begabte, der Erkennende, bringt das allgemeine Bewußtseyn um Dasjenige, was der völligen Gemeinschaft mit dem Erlöser entgegensteht, zu voller Klarheit, er löset die Decke die über den Augen liegt, er bringt den Mangel, der von Allen auf gleiche Weise gefühlt wird zu allgemeiner Anschauung, er entbindet von den Fesseln die das Sebstbewußtseyn gefangen halten. So mag man denn in der That die wahrhafte Predigt ein Selbstgespräch der Gemeine mit sich nennen.

Wenn nun hienach die Predigt, obwohl einen Einzelnen der Gemeine gegenüberstellend, dennoch der evangelischen Grundidee der Gemeinschaftlichkeit des Gottesdienstes entspricht; so stellt diese Grundidee in dem Gemeinegesange auch äußerlich vollkommen sich heraus. In dem Kirchengesange spricht das fromme Gemeinegefühl, das daraus erwachsende Bewußtseyn der Mängel, welche die volle Gemeinschaft mit Christo noch hindern, das damit zusammenhängende Bedürfniß unmittelbar sich aus; auch nur das äußere, scheinbare Entgegengesetztseyn eines Geistlichen und Nichtgeistlichen tritt hier gänzlich zurück; durch eine vollkommen gemeinschaftliche That Aller tritt er in das Leben.

Allein auch der Kirchengesang ist doch wiederum theils ho-

miletischer, theils liturgischer Natur, und eben auf dem letzten beider Gebiete tritt, als seine höhere Blüte der kirchliche Kunst- (Chor) gesang in das Leben. Das seelige Bewußtseyn der Gemeine als des Leibes Christi, wie in Freude so in Leid, soll in seinen Tönen sich aushauchen, er soll ein lebendiges Bild des höheren Seyns der Gemeine darstellen. Darstellen sage ich mit Absicht; denn in diesem besteht das Wesen aller Kunst. Bethätigen, bekräftigen, besiegeln, wie es in dem Sacramente geschieht, ist schon ein ganz Anderes, und von dessen tiefer, heiliger Bedeutung ist hier nicht zu handeln, wo es nur gilt für die Kunst der Töne ihre rechte Stelle bei dem Gottesdienste in Anspruch zu nehmen.

Der kirchliche Kunstgesang ist aber, seiner Natur zufolge, nur von kunstmäßig ausgebildeten, beschulten Sängern vorzutragen, nicht von Allen. Es ist mit ihm beschaffen, wie mit der ihm gegenüberstehenden Predigt. Alle sind zu ihm berufen, befugt; er ist nicht, seinem inneren Wesen nach, ein ausschließendes Eigenthum Einzelner in strengem Gegensatze zu den Übrigen. Allein die Erwählung, die Berechtigung zu demselben wird durch die göttliche Begabung bedingt, und wer bei deren Mangel nicht mit dem Munde einstimmen kann, der mag es doch mit dem ganzen inneren Menschen, thätig theilnehmend und aufnehmend in diesem Sinne, die allgemeine Berufung dazu besiegelnd. Wo eine solche thätige Theilnahme und Zustimmung mangelt, da ist kirchlicher Kunstgesang in eigentlichem, wahrem Sinne gar nicht vorhanden. Theilnahmlose und laue Einzelne entscheiden darüber um so weniger, da sie als solche der sonst zustimmenden Gemeine gar nicht als angehörig betrachtet werden können.

Unsere kirchlichen Gemeinegesänge stammen nach Lied und Melodie aus drei Jahrhunderten, älterer nicht einmal zu ge-

denken; Schöpfungen so entfernter Zeiten, leben sie neben einander fort unter uns, wo überall nur kirchlicher Sinn vorhanden ist. Hat auch eine spätere, an Form und Inhalt mäkelnde Zeit an den Liedern zu bessern unternommen, hat Vernachlässigung und falsche Grübelei die Singweisen entstellt, so hat doch nun von vielen Seiten her die Forderung sich geltend gemacht, daß Beides so viel als möglich in reiner Ursprünglichkeit hergestellt werden müsse, und so erst recht seegenreich werden könne. Sollten unsere kirchlichen Kunstgesänge von da an, wo wirklich eine Kunst, eine Durchdringung des Geistes und Stoffes vorhanden ist, uns minder angehören als jene einfachen Singweisen? sollte bei ihnen ein wesentlicher Unterschied gemacht werden müssen zwischen Früherem und Späterem? Sollte das Ältere, einer Zeit Angehörende, die wir mit Überzeugung als Schöpferin ächter Kirchenmusik nennen, uns deshalb entfremdet seyn, weil es nicht unserer Zeit entsproß, weil es zweihundert, und mehre Jahre zählt? Das sei ferne! Erkennen wir Lieder und Melodieen unseres kirchlichen Gemeinegesanges, so verschiedenen Zeiten sie angehören mögen, immer noch als entsprechenden Ausdruck unseres kirchlichen Gemeinebewußtseyns und Gemeinegefühls, warum wollen wir diesen Zeitunterschied so wichtig nehmen bei Erzeugnissen höherer Kunst? Wir nennen sie Schöpfungen ächt kirchlicher Tonkunst, und damit gestehen wir ihnen zu, sie seien ein lebendig Gewordenes, Gewachsenes, Entsprossenes, nicht ein Gemachtes, Ergrübeltes, abstract Ersonnenes; sollten wir nicht eben deshalb hoffen, daß sie, wenn erst wiederum neu belebt, auch unserer Zeit wieder seyn könnten, was sie der ihrigen gewesen, ja, ihr um so heilsamer werden, als lebendiges Bild des Seyns desjenigen, das unsere Zeit, eine werdende, erst erstrebt?

Nun wird es freilich wenige Kunstwerke geben, die nicht

auf irgend eine Weise das Gepräge ihrer Zeit trügen, etwas nicht unmittelbar aus unserer Gefühls- und Denkweise Hervorgehendes. An ächten Kunstwerken, solchen zumal, die einer wahrhaft begeisterten Zeit angehören, haftet es jedoch nur gleich einem leisen Anhauche, der ein Eigenthümliches, von dem Gewöhnlichen sie Aussonderndes ihnen verleiht, sie von uns entfernend, nicht aber uns entfremdend; eine Entfernung, etwa der ehrfurchtsvollen Scheu gegen eine höhere, ausgezeichnete Natur zu vergleichen, die wir dennoch mit unserer vollsten Liebe und Zuneigung umfassen. Es verhält sich damit auf ähnliche Weise wie mit dem Eindrucke, den wir von dem Worte der heiligen Schrift in Luthers unvergleichlicher Übertragung empfangen. Ihre Rede ist nicht die unserer Zeit, und doch, mit wie unwiderstehlicher Kraft dringt sie in unser Herz! Eben so unsere älteren Kirchenlieder. Sie reden nicht die Sprache der Gegenwart, sie ergehen sich oft in Bildern, die der Schrift, also selbst uralter Vergangenheit angehören, und dennoch sind sie so tief verwachsen mit unserem Gemeinebewußtseyn, daß dieses immer noch dagegen sich aufgelehnt hat, wenn man jene ihre eigenthümliche Färbung auslöschen wollte.

Leben nun danach mit Recht Lieder und Weisen verschiedener Zeiten fort in unserem kirchlichen Gemeinegesange, so dürfen wir ein gleiches Recht auch für jene Gesänge höherer kirchlicher Kunst ansprechen. Unsere älteren Kirchenlieder, trotz der Entfernung der Zeit ihres Entstehens von der unsrigen, konnten so leicht nicht uns völlig fremd werden, weil sie, wenn auch zu Zeiten weniger beachtet, doch in unserem Gottesdienste heimisch geblieben sind, weil einseitige, beschränkte Versuche an ihnen zu bessern zuletzt doch immer vergeblich waren, wirkliche Besserungen aber jene ächte, ihr eigenthümliches Wesen in tiefstem Sinne begründende Färbung ihrer Zeit keineswegs angetastet

haben, sondern dasjenige nur, was sie dem Verständnisse der Gegenwart entzog, weil es unvollkommen oder mehrdeutig ausgesprochen war. Entfremdeter allerdings sind jene Werke ächter Kirchenmusik uns dadurch geworden, daß sie durch einseitige Geschmacksrichtungen späterer Zeit, die einem ganz anderen Gebiete als dem kirchlichen angehörten, verdrängt wurden. Denn Werke der Tonkunst bedürfen des steten Wiederhervorbringens, und dieses eben verhinderten jene falschen Richtungen des Geschmacks indem sie es für ihre Erzeugnisse in Anspruch nahmen. So ist es denn gekommen, daß jene Schöpfungen wahrhaft heiliger Kunst äußerlich unter uns fortzuleben aufhörten, daß sie eine neue Befreundung mit ihnen erheischen. Diese aber sichert ihnen ohne Zweifel ihr tiefer innerer Zusammenhang mit unserem kirchlichen Bewußtseyn, und um so mehr, je genauer auch in der äußeren Form ihre Beziehung ist zu demjenigen, das unter uns im Leben geblieben ist, den Liedern und Melodieen unseres kirchlichen Gemeinegesanges. Dieser Art sind nun die köstlichen, unvergleichlichen Festlieder Eccards, deren ich in meiner geschichtlichen Übersicht der Abwandlungen heiliger Tonkunst bereits gedachte, sie als höhere Blüte des allgemeinen Kirchengesanges bezeichnend, wo sie denn schon durch die innige Verbindung mit ihm die Gewähr allgemeiner Verständlichkeit empfangen. Eigene Erfahrung hat mich von dem tiefen frommen Eindrucke überzeugt, den Hörer der verschiedensten Art durch sie empfingen, und mit welcher Liebe sie überall in Deutschland aufgenommen worden sind, wo Freunde der Tonkunst in weiteren Kreisen sie heimisch zu machen versuchten, davon haben zuverlässige Berichte mir die Versicherung gegeben. Auf sie weise ich vorzugsweise hin, denn warum sollten wir nicht am ersten und liebsten an dasjenige uns halten, was selbst in nächster und engster Beziehung unserem Vaterlande entsprossen

ist und unserer Kirche, weshalb unseren Blick nur richten auf dasjenige, was einem fremden Volke, einer anderen kirchlichen Gemeinschaft angehört? Nicht, daß wir dieses darum ausschließen sollten von unseren kirchlichen Versammlungen, wir sollen ihm nur einen Vorzug nicht einräumen, der in keiner Art zu rechtfertigen ist. Denn ferner stehen ohne Zweifel dem allgemeinen Verständnisse evangelischer Gemeinen, bei dem Mangel einer gemeinsamen Wurzel mit dem Kirchenliede und seiner Weise, jene herrlichen Schöpfungen katholischer Meister auf dem Gebiete heiliger Tonkunst in der späteren Zeit des 16ten Jahrhunderts, wenn wir gleich hoffen dürfen, sobald wir das Unsrige erst wieder uns zu eigen gemacht haben, auch für sie, als ihm doch innerlich verwandte, unsere Gemeinen zu gewinnen. Der Rückwirkung, welche die Reformation auf die römische Kirche übte, und die eine Erneuung derselben zur Folge hatte, wenn auch in anderem Sinne als dem, der die evangelische ins Leben rief, verdanken sie ihr Daseyn; sie sind von allgemeiner christlicher Geltung, so weit sie dem Gemeinschaftlichen beider Bekenntnisse sich anschließen, und haften deshalb nicht streng und unwiderruflich an dem Bewußtseyn einer bestimmten Kirche. Weil sie aber aus ächter Begeisterung hervorgingen, wird auch die, doch nur beziehungsweise bestehende, nach allen Erfahrungen bald überwundene Fremdheit ihrer Form, kein dauerndes Hinderniß ihres Anklanges seyn. Allein wir dürfen uns nicht verhehlen, daß ihrer allgemeinen Aufnahme in die evangelische Kirche andere, nicht unerhebliche Bedenken entgegen sind. Einmal da, wo sie mit Texten die dem evangelisch-kirchlichen Bewußtseyn widerstreben, in einer zu engen, so leicht nicht zu lösenden Verbindung stehen. Eine Umdichtung im Geiste der Töne, dürfte man meinen, werde dieses Hinderniß beseitigen; allein sie bleibt eine schwere Aufgabe, da sie nicht eine freie dichterische

Schöpfung, ein Gegenbild des Gesanges seyn darf, sondern den Einzelheiten desselben sich anzuschließen hat, leicht daher eine matte, zwar unverfängliche, aber nicht erbauliche Auslegung werden wird. Eine zweite Schwierigkeit geht auch bei rein-evangelischen Texten aus der fremden Sprache hervor, die nicht beibehalten werden kann ohne Verletzung der unnachlaßlichen Forderung, daß alles bei dem evangelischen Gottesdienste Geredete und Gesungene der Gemeine vollkommen verständlich seyn müsse. Dadurch wird eine Übersetzung und Unterlegung nothwendig, die wenn sie nur dem Sinne nach an das Schriftwort sich lehnen soll, wohl der Hoffnung noch Raum läßt, daß der Gesang ungefährdet erhalten bleiben werde. Besteht man aber darauf, daß die, der Gemeine einmal bekannte und theuer gewordene Schriftübertragung Luthers, auch dem Worte nach beibehalten werden müsse, so ist eine solche Anforderung kaum in den seltensten Fällen ohne wesentliche Gefährdung des musikalischen Kunstwerkes geltend zu machen; meist wird es dabei unerkennbar entstellt oder geht unrettbar zu Grunde, und was wäre dann der Kirche mit einem Zerstückelten, Zerrissenen, einem bleichen Schattenbilde des Ursprünglichen gedient?

Ein größeres Bedenken erregen Tonwerke, von denen man voraussetzen muß, daß sie nicht das gläubige Glied der Gemeine als solches, nicht den ganzen Menschen als der Kirche Christi angehörig, in Anspruch nehmen werden, sondern nur das Kunstinteresse und die Kritik; solche denen, wäre ihr innerer Kunstwerth auch noch so groß, die Geschmacksrichtung ihrer Zeit zu überwiegend sich anfärbt. Für den Kunstgebildeten mag eben darin ein besonderer Reiz enthalten seyn, der einer lebendigen Zurückversetzung in eine vergangene Zeit, des Gefühls eines früheren Lebens in unmittelbarem Bewußtseyn; ja, ein Solcher wird, die Bedingungen jenes fremden Daseyns als Thatsache

in sich aufnehmend, an dem Kerne des Kunstwerks sich aufrichtig erbauen können; allein diese Erbauung hängt doch von bestimmten Voraussetzungen ab, die nicht bei Allen anzutreffen sind, sie wurzelt auch mehr in der Phantasie als in dem innersten Menschen. Mag solchen Schöpfungen der Vergangenheit ihre hohe, künstlerische Bedeutung auch ein unwandelbares Fortleben sichern, sie werden immer nicht geeignet seyn unser gemeinsames christliches Bewußtseyn auszusprechen; das aber ist es, was wir von ächt kirchlichen Schöpfungen verlangen, nicht die Möglichkeit künstlerischer Auffassung, die immer doch nur bei der Minderzahl einer Gemeine vorhanden seyn kann.

Bei Hervorbringungen der Gegenwart findet ein Ähnliches statt, nur unter anderen Bedingungen. Die Tonwerke des Reformationsjahrhunderts gingen aus der Mitte eines regen kirchlichen Lebens hervor, zu einer Zeit wo die Kirche die vornehmste Pflegerin der Tonkunst war; in späteren Tagen wuchs, als Nebenbuhlerin, die Bühne neben derselben auf, in den unsrigen hat sie die Obmacht, wir dürften sagen die Alleinherrschaft auf dem Gebiete des Gesanges gewonnen, selbst was wir Lied nennen nach Sinn und Form in ihren Kreis ziehend, und nur dem freien, wortlosen Tonspiele neben sich Raum gönnend. Der Künstler webt und schafft nicht mehr im Mittelpunkte einer heiligen Gemeinschaft als Trägerin seiner Schöpfungen, er offenbart in ihnen nicht mehr ein lebendiges Bewußtseyn und Gefühl derselben; es ist, im glücklichsten Falle, sein Sehnen nach ihr, sein eigenes persönliches Verhältniß zu dem Höchsten, das in ihnen laut wird, seine Phantasie hilft ihm die Kirche erbauen, die ihn nicht als lebendige, unmittelbare Gegenwart umfängt. Sollten, auch bei anerkanntem, ausgezeichnetem Kunstwerthe Werke dieser Art dasjenige zu leisten vermögen, was wir von ächt kirchlichen Schöpfungen verlangen müssen?

Wollen wir, diesem Allem zufolge, Älteres einbürgern in die Kirche, und die Hervorbringungen der Gegenwart, ja auch der ihr näher stehenden Vorzeit von dem Heiligthume ausschließen; wird man uns da nicht mit Recht vorwerfen können, daß wir einem Unmöglichen, Widersinnigen nachstreben, dem Zurückführen einer vergangenen Zeit? Auf keine Weise! Das Ältere wollen wir neu beleben, nicht weil es ein Älteres ist, sondern weil es auch für uns lebt, und eine Lebenskraft besitzt, die für seine Fortdauer Gewähr leistet; weil es den Frieden Gottes in der seeligen Gemeinschaft mit dem Erlöser als ein Erreichtes, Seyendes uns entgegenbringt; weil es eine wahrhafte, lebendige Blüte des heiligen Gotteswortes ist, die uns auch erstarken lassen kann zu jenem Frieden, jener Einigkeit im Geiste, denen wir nachstreben. Mit Absicht sage ich „auch," denn durch sie allein kann es nicht geschehen. Soll jener Friede Gottes Friede seyn, so dürfen wir uns nicht bergen, daß er durch manchen Kampf erst werde gewonnen werden müssen, daß jene geweihten Kunstwerke ihn uns nur als Ziel unseres Sehnens zeigen, das wir als solches zwar einmüthig erkennen und empfinden, immer jedoch mit dem Bewußtseyn es noch nicht erreicht zu haben. Auch sie, diese Werke, gehören einer Zeit mannichfacher Kämpfe an, einer mächtig angebahnten Erneuerung, also des Werdens; diesem aber stand zugleich das Bewußtseyn einer Gemeinschaft zur Seite, die sicher hinleitete durch alle jene Stürme und Kämpfe rasch vordringender Entwickelung, das lebendige Gefühl eines Seyns, und diesem sind sie entsprossen. Sie waren jener Zeit ihres Entstehens, wie diese es oft mit begeisterten Worten ausspricht, ein Leitstern in den sicheren Hafen; sie können auch uns ein solcher werden, sei es auch weniger unmittelbar als jener, doch werden sie diese Bedeutung um so mehr für uns gewinnen, je näher wir zu dem Ziele dringen.

Dann wird auch unter den Begabten der Gegenwart in erhöhter Regsamkeit jener Geist erwachen, der sie zu ächten Schöpfungen kirchlicher Tonkunst befähigt, in denen ein wahrhaftes, christliches Gemeinegefühl und Bewußtseyn waltet, und es wird die Zeit gekommen seyn, wo Vergangenheit und Gegenwart im Kunst- wie im Gemeinegesange mit gleicher Berechtigung einander begegnen dürfen in der Kirche. Damit sie komme, müssen die hervorbringenden Künstler unserer Tage in frommer Selbstentäußerung eine Weile erst wieder Hörer werden; dem Alten muß Raum gegeben werden in verjüngter Frische und Ursprünglichkeit zu erstehen, damit es, neu aufgrünend, blühend, fruchtend, bewähre, jenen Namen nicht zu tragen im Sinne eines Abgelebten, und daß nicht etwa nur ein sogenanntes antiquarisches Interesse den Zug nach ihm hin begründe, oder „die närrische Vorliebe einiger Pedanten zu alten, nunmehro unbrauchbar gewordenen Compositionibus" wie jener polternde patriotische Kritiker des vorigen Jahrhunderts sich ausdrückt; wiewohl, den schwärmerischen Partheigängern für den sogenannten Fortschritt gegenüber, dergleichen Pedanten auch wohl vorkommen.

Die Überzeugung, das Kirchliche in strengem Sinne nicht hervorbringen zu können, bekunden die Tonmeister unserer Zeit schon in ihrer vorwaltenden Richtung auf die Mittelgattung des Oratoriums; freilich nicht im Bewußtseyn einer Unfähigkeit, sondern indem sie eines Fortschritts sich rühmen. Sie finden ihn in Anwendung der mannichfaltigen Formen des musikalischen Drama, denen sie die tiefsinnige, kunstreiche Ausbildung der an sich einfacheren der Kirche zu gesellen streben; sie trachten danach, mit diesen erhöhten Mitteln eine That heiliger Geschichte in allen Bewegungen des Gemüths die sie aufrief, durch die sie hervortrat, mit möglichster Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit den Hörern vorüberzuführen, durch wärmeren Ausdruck,

reicheren Schmuck, jenen Meister zu überbieten, der im vergangenen Jahrhunderte als der vornehmste auf diesem Gebiete dasteht. Einzelne Ruhepunkte sind dann wohl der frommen Betrachtung, dem Gebete, dem Lobgesange gewidmet, wie alles dieses aus der dargestellten That unmittelbar hervorgeht, und dadurch soll das kirchliche Gepräge begründet und gewahrt werden. Alles dieses jedoch erhält seine eigenthümliche Färbung immer durch jene einzelne Veranlassung, mit der es, der gewählten Aufgabe zufolge, in Verbindung steht, es trägt allezeit das Gepräge eines den Hörern äußerlich Gegenübergestellten; es spricht nicht aus, es entbindet und gestaltet nicht in lebendiger Darstellung durch Wort und Ton was in dem Inneren Aller sich regt, ist nicht der wahrhafte Ausdruck eines Gefühls, dem Alle in Einmüthigkeit beistimmen. Auch unsere Festesfeiern, es ist wahr, knüpfen sich an einzelne Thaten, einzelne Ereignisse aus dem Leben unseres Herrn und Heilandes; allein diese sind in ihrer tiefen heiligen Bedeutung Gemeingut Aller geworden, unsere kirchlichen Versammlungen sind dazu bestimmt, sie alljährlich in ihrem ganzen Zusammenhange wieder zu durchleben, und wenn an dem bedeutsamsten Einzelnen auch heilige Gesänge älterer Zeit eine wärmere, eigenthümlichere Färbung gewinnen, so ist diese immer nur ein Abglanz der allgemeinen Stimmung.

Unsere Zeit hat darin Recht: das Höchste, gegenwärtig von ihr auf dem Gebiete geistlicher Tonkunst Erreichbare liegt auf dem von ihr gewählten Wege; was sie dort geleistet, hat Verständniß, Anerkennung, ja Bewunderung gefunden, das Erhaltenswerthe wird der geistlichen, wenn auch nicht der kirchlichen Kunst für immer angehörig bleiben. Das Höchste was *sie leisten kann*, hat sie erreicht, nicht aber das Höchste was überall *zu leisten ist*. Sie ist im Irrthume, wenn sie mit ihren Schöpfungen der kirchlichen Kunst den Weg gewiesen zu haben

meint, den der Fortschritt ein für allemal zu nehmen habe, wenn sie sich überredet, auf ihm erst gelange man zu dem Höheren, gegenüber den unvollkommneren Leistungen der Vorzeit auf dem von ihr in beschränktem Sinne gefaßten kirchlichen Gebiete. Nicht ursprünglich eignet diese Ansicht unserer Gegenwart, sie hat seit dem 17ten Jahrhunderte sich auf sie fortgepflanzt. Sie keimte auf mit Einführung des von fremdem Gebiete erborgten Schmuckes in die heilige Tonkunst, über welchem diese das Gepräge einbüßte, das schon jener Name ihr sichern zu müssen schien; sie entwickelte sich mit der reifenden Blüte des musikalischen Dramas, dessen reichere Formen und lebhafter Ausdruck eine Erneuerung hoffen ließen für die abgeblaßte Kunst in der Kirche, zumal bei der fortschreitenden Zersplitterung des Gemeinebewußtseyns. Wer erkennt sie nicht, diese Ansicht, schon als Lehre ausgebildet, bei Mattheson und seinen Gleichgesinnten, deren Aussprüche unsere Zeit in den ihrigen nur nachhallt, indem sie Neues zu bringen glaubt! Wie merkwürdig und eigenthümlich ausgebildet erscheint sie bei Händel, der, wider seinen Willen von einer Erneuung der Oper hinweggedrängt, mit einem der Bühne bestimmten, ein Wiederhervorrufen der griechischen Tragödie erstrebenden geistlichen Schauspiele zurückgewiesen, nun diese rein musikalische, dem Drama genäherte Form des Oratoriums, man darf wohl sagen, erfand, nicht für die Kirche, in der sie vor ihm bereits in anderer Ausbildung schon gewaltet hatte, sondern für ihre Vorhöfe, und in einem einzig gebliebenen Werke, das über alle Verhältnisse des für den Gottesdienst Geeigneten hinausragt, uns einen hehren Tempel erbaut hat! Wie dringt sie, unwillkührlich, aber doch mit Macht hervor in Johann Sebastian Bachs Passionen, selbst in seinen Cantaten, wo er, mit seinen unvergleichlichen Gaben nur für die Kirche bestrebt, von dem beschränkten Predigtwesen da-

maliger geistlicher Musiktexte, dem er oft mit Glück entgegentritt, doch immer hingeleitet wird auf den durch dasselbe angebahnten Weg, meist auf ihm nur Spielraum findend für seine Schöpfungen! Wie zerfließt sie endlich in Empfindsamkeit bei Doles und Hiller! Unsere Zeit darf in ihrer Rückkehr zu Bach und Händel aus jenen trüben Tagen der Verweltlichung und des Verweichlichens gewißlich eines Fortschrittes sich rühmen, aber hinausgeschritten ist sie damit keineswegs über jene älteren, ächt kirchlichen Werke der Vorgänger jener hehren Meister. Was ich über diese, was über die an ihr Wiederbeleben zu knüpfenden Hoffnungen auf den vorangehenden Blättern gesagt, darf ich nicht wiederholen. Einen Fortschritt, wie ich ihn verstehe, vermag ich nur von einer solchen Erneuerung zu erwarten. Daß der Kreis kirchlicher Schöpfungen höherer Tonkunst mit jenen Werken für immer geschlossen seyn solle, wie dürfte ich wagen es zu behaupten! wie wäre ich im Stande, den Ausspruch zu rechtfertigen, als sei in der Form durch welche sie Gestalt gewannen, nun für immer diejenige gegeben, welche dem Heiligthume gezieme! Eine jede ächte Form ist nothwendige Versinnlichung des Geistes, eines Übersinnlichen; wo ein wahrhaft kirchlicher Geist waltet, hat er jederzeit die neue Form vertreten, durch die er seine Offenbarung, seine Verkörperung, fand, und so wird er es auch fortan durch alle Zeiten! Daraus ergiebt sich unmittelbar, daß von den Bemühungen derer nichts zu erwarten ist, die nur in den äußeren Umrissen der Form älterer heiliger Tonwerke das Wesen des kirchlichen Styls zu erkennen vermögen, und in kümmerlicher Nachzeichnung derselben sich abmühend, seine Wiederbelebung zu erreichen wähnen. Jede Form wird eine todte, sobald der Geist ihr nicht mehr Leben einhaucht, wie glorreich er auch früher in ihr sich verkörpert haben mag! Besser ein gänzliches Schweigen des Chorgesanges in unserem

Gottesdienste, als das unheimliche Walten solcher wesenlosen Schemen in seiner Mitte!

Schauen wir nun zurück auf den Weg den unsere Betrachtung bisher verfolgte, der Ansicht gegenüber, die dem Chorgesange nur unter sehr großen Beschränkungen eine Stelle bei dem evangelischen Hauptgottesdienste gestatten will, so hoffen wir, er habe zu Widerlegung der Hauptgründe geführt, auf denen dieselbe beruht. Wir haben die Überzeugung gewonnen, daß die Kirchenmusik — um uns dieses gangbaren Namens zu bedienen — der Gemeinsamkeit, als der Grundanschauung alles evangelischen Gottesdienstes, nicht widerstrebe; daß es an Stoff für sie nicht mangle, wenn er auch aus der Gegenwart für jetzt nicht geschöpft werden könne, sondern nur aus der Vergangenheit; daß endlich die Befürchtung ungegründet sei, sie müsse als ein Müßiges, ja, die Andacht Störendes erscheinen. Wir wiesen sie vornehmlich an deutsche Tonwerke der letzten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, als der Blütezeit heiliger Tonkunst; spätere gedachten wir damit zwar nicht unbedingt zu verbannen, allein die Erwägung durfte uns nicht fern bleiben, daß diese bereits eine strengere Sichtung und vorsichtigere Auswahl erheischen, um Alles abzuwehren, was dem von fremdem Gebiete her in die Kirche eingedrungenen Modegeschmack jener Zeit zu sehr huldige, oder, nur dem Verständnisse des Kunstkenners zugänglich, das Singen und Spielen im Herzen der gesammten Gemeine nicht zulasse. Nicht das dürftig Einfache, nicht das Kunstlose wollen wir damit empfehlen, denn sonst dürften wir auf jene heiligen Gesänge des Jahrhunderts der Kirchenreinigung unseren Blick nicht wenden; eine Kunst wünschen wir, die, so tiefsinnig sie auch sei, zunächst das eindringliche, lebendige Empfundenwerden ihrer Schöpfungen sichert, mag es auch erhöht werden durch ihr wachsendes Verständniß, nicht jene an-

dere, wo das Verständniß der Empfindung vorangehen, wo diese erst durch jenes errungen werden muß. Hier halten wir uns an jene Vergunst der gegnerischen Ansicht, die den Vortrag eines kunstmäßig gesetzten Chorals durch den Chor allein nicht untersagen will, sofern Lied und Melodie vollständig im Bewußtseyn der Gemeine wurzeln; wir dehnen sie nur dahin aus, daß auch solche Tonsätze späterer Zeit als der Auswahl für den Gottesdienst würdig erscheinen müssen, deren wesentlicher Bestandtheil eine neben kunstreicher Behandlung der übrigen Stimmen vollständig erkennbare Kirchenweise bildet, oder die mit ihr doch in genauer Verbindung stehen. Wer würde nicht mit wahrhafter Erbauung jenen zweichörigen Gesang an heiliger Stätte begrüßen: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn," dem eine Strophe des Liedes „Warum betrübst du dich mein Herz" sich anreiht, in reicher Kunst, und doch heller Klarheit, empfindungsvoll bewegt, und doch würdig und ernst! Eben so schließen wir uns jenem Zugeständnisse an, das bei sogenannten liturgischen Gottesdiensten den Chorgesang nicht allein für statthaft, sondern für belebend und erwecklich hält, wir nehmen aber für ihn auch bei dem Hauptgottesdienste eine Stelle in Anspruch. Hier sei er freilich kurz und gedrängt, nur dort bleibe eine größere Ausdehnung ihm vergönnt. Er beschränke sich, zum Eingange der kirchlichen Feier, auf den Vortrag einer einzelnen Strophe aus einem der jedesmaligen heiligen Zeit angemessenen Kirchenliede, wobei die Wahl vornehmlich auf solche sich zu richten hätte, von deren Melodieen vorzüglich schöne ältere Behandlungen vorhanden sind. So für die Adventszeit: „Wachet auf, ruft uns die Stimme;" für die Weihnachtszeit: „Was der alten Väter Schaar höchster Wunsch und Sehnen war;"*) für die

*) Gott sei Dank in aller Welt rc. V. 2. 4.

Fasten- und Leidenszeit: „O Lamm Gottes unschuldig“ und: „So nicht wäre kommen Christus in die Welt;“*) für die Osterzeit: „Christ lag in Todesbanden;“ für die Pfingstzeit: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist“ oder „Komm heiliger Geist, Herre Gott,“ ein Lied mit dem in älterer Zeit der evangelische Gottesdienst allgemein angehoben wurde; und so andere gleichartige neben den hier als Beispiele angeführten. Für die folgende Altarliturgie würde dann schon die Hülfe von Tonkünstlern unserer Tage in Anspruch zu nehmen seyn, und hier eben kann für jetzt ihre Mitwirkung eine geeignete Stelle finden, bis dahin, wo ihre Werke neben die der Vorzeit werden treten dürfen; ein Augenblick, dem wir mit Sehnsucht entgegen sehen, weil er der einer neuen frischen Blüte kirchlichen Lebens seyn wird. Denn bei der Liturgie gilt es nur, mit geschmackvoller Angemessenheit, mit verständiger Berücksichtigung der Kräfte der zur Theilnahme mit berufenen Gemeine, einer vorgeschriebenen Form ein würdiges, tonkünstlerisches Gewand anzulegen, ein solches, das den Schöpfungen einer wahrhaft kirchlichen Zeit, welche im Verfolge der Feier vernommen werden sollen, nicht widerspreche; dazu aber muß man diejenigen für befähigt achten, die Werke solcher Art mit Sinn und Liebe in sich aufgenommen haben, und von ihnen durchdrungen sind. Das der Liturgie folgende, der Predigt vorangehende Hauptlied, durch ein zweckmäßiges Vorspiel des Organisten eingeleitet, bleibe lediglich dem Gemeinegesange vorbehalten, auch stelle sich kein Chorgesang zwischen dasselbe und die Predigt. Denn die Gemeine wird nach eigenem Gesange eines wohlgewählten Liedes gewiß am empfänglichsten seyn für Anhörung des heiligen Wortes und seine Auslegung; eben so aber wird ein ihr unmittelbar sich an-

*) O wir armen Sünder etc. V. 3.

schließender heiliger Chorgesang die Herzen am meisten vorbereitet finden für jenes innere Singen, das der Apostel empfiehlt, nachdem er das reichliche Wohnen des göttlichen Wortes in der Gemeine als heilsames Gebot ausgesprochen hat (Colosser, 3, V. 16). Nach einer salbungsvollen Weihnachtpredigt, wie erhebend würde da nicht Eccards kräftiger Doppelchor ertönen:

O Freude über Freud'!
da ist sie nun die Zeit,
da uns zum Heil und Frommen,
der ewig' Gott ist kommen
ins Fleisch, ohn' alle Sünden
mit uns sich zu verbinden rc.

und wie bedeutsam reihte sich daran der herrliche Satz desselben Meisters über die Weise: „Nun freut euch lieben Christengemein" zu den Worten der 4ten Strophe des Gerhardschen Weihnachtliedes „Ich steh' an deiner Krippen hier:"

Ich lag in tiefer Todesnacht,
du warest meine Sonne rc.

Ein jeder Hörer würde diese Gesänge eher zu kurz finden als zu gedehnt, der Geistliche dürfte während derselben die Kanzel nicht verlassen; die Fürbitten und der Segen würden ihnen folgen können, und die gewöhnlichen Abkündigungen wären wohl zweckmäßiger durch Aushänge an den Kirchthüren zu ersetzen, um die Andacht nicht durch Fremdartiges zu stören.

Freilich wird dergleichen für den Anfang nur bei Hauptkirchen größerer Städte, die wohlgeschulte Singechöre besitzen, zu erreichen seyn, und auch dort nur unter Leitung musikkundiger Geistlicher, so wie tüchtig vorgebildeter Cantoren und Organisten. Doch läßt bei vorschreitender Gesangbildung sich hoffen, daß, namentlich in Provinzen deren Einwohner größere Begabung für die Tonkunst besitzen, auch in kleineren blühenden Städten, ja, selbst Landgemeinen, mindestens ein, wenn auch

nicht zahlreicher Chor sich werde erziehen lassen zu reinem, unbegleitetem Vortrage eines 4stimmigen Chorals zu Anbeginn des Gottesdienstes, und nach beendigter Predigt. Dafür wird die Sammlung des Kreisraths Freiherrn v. **Tucher**, deren Erscheinen unter dem Titel: „Schatz des evangelischen Kirchengesanges im 16ten und 17ten Jahrhunderte" nächstens zu erwarten, und von der vor mehrern Jahren schon ein Probeheft erschienen ist, einen erwünschten Vorrath gewähren. Manches erbauliche ältere Lied, namentlich aus dem Kirchengesange der böhmisch-mährischen Brüder, wird durch diese Sammlung wieder an das Licht treten, und sich Anklang erwerben, seine Singweise wird, von den Gemeinen in wohlvorbereiteter Ausführung öfter gehört, vielleicht selbst in deren Besitz übergehen; die älteren Melodieformen, in den ansprechendsten Tonsätzen dort treu wiedergegeben, bei denen mit leiser Hand nur dasjenige vorsichtig umgestellt ist was den Vortrag bei nicht vollkommen ausgebildeten Stimmen erschweren, oder die Absicht des Tonsetzers undeutlich machen könnte, werden dem Gehöre und Gemüthe sich wieder einprägen, man wird allgemach die Überzeugung gewinnen, daß sie auch jetzt noch lebendiger Ausdruck unsers christlichen Gemeinebewußtseyns und Gemeinegefühls seyn können. Ja eben hier, bei kleineren, in sich fester geschlossenen Gemeinen wird zwischen diesen und dem Chore jenes Verhältniß am ersten sich bilden, das wie das natürlichste, so auch das gedeihlichste ist; der Chor wird in eigentlichstem Sinne ein Theil derselben, der begabtere, für höhere Leistungen ausgebildetere seyn, sein inniger Zusammenhang mit dem übrigen wird um so leichter und lebendiger jenes Singen im Herzen bei demselben erwecken, wodurch die Gemeinsamkeit des Gottesdienstes in allen seinen Theilen am sichersten gewahrt, und jede Besorgniß einer Verletzung derselben entfernet bleibt. Schreitet aber ein solcher Chor

bei zunehmender Liebe zur Sache und wachsender Ausbildung, zu Lösung höherer, wahrhaft kirchlicher Aufgaben fort; wer wollte einen solchen Fortschritt nicht mit Freude begrüßen, wenn er nicht voreilig und künstlich herbeigeführt ist, sondern in naturgemäßer Entwicklung eintritt, und dadurch auf sichrer Grundlage ruht!

Bei Allem, was von Leistungen des Sängerchores in dem Vorangehenden gesagt ist, waltete stets die Voraussetzung ob, daß keine Begleitung ihnen hinzutreten werde, weder durch die Orgel, noch musikalische Instrumente. Die früher mitgetheilte, die Anwendung der Kirchenmusik bei dem evangelischen Hauptgottesdienste ablehnende Ansicht, will dagegen bei der Begleitung des Gemeinegesanges, namentlich bei festlichen Veranlassungen, die Anwendung musikalischer Instrumente, selbst der Trompeten und Pauken zulassen. Ist dabei nur an Blasinstrumente gedacht, — wie denn überhaupt für solchen Zweck die Geigen ganz unwirksam seyn würden — so läßt sich dagegen nichts einwenden. Denn sofern man nicht der Meinung ist, die Orgel aus der Kirche ganz zu verbannen, sie vielmehr für das Zusammenhalten des Gemeinegesanges als unentbehrlich erachtet, so wird man folgerecht auch die Begleitung von Blasinstrumenten für den allgemeinen Kirchengesang gestatten müssen. Oder wollte man sie deswegen verwerfen, weil Werkzeuge solcher Art, durch menschlichen Hauch belebt, mit viel innigerem Ausdrucke erklingen, als die nur durch eine mechanische Vorrichtung laut werdende Orgel, deren Ton, auch bei der schönsten Klangfarbe, immer einige Starrheit behält? Daß den Bläsern willkührliche Vortragskünste, auffallende Abwechslung etwa in Stärke und Schwäche des Tones, eben wie den Chorsängern, als ganz unkirchlich, untersagt bleiben müßten, versteht sich von selbst; nur gleichmäßig getragner Ton in jenem Maaße der Stärke das die

Schönheit des Klanges nicht gefährdet, wäre nothwendiges Erforderniß. Von wie großer Wirkung in tönenden Räumen unter solchen Bedingungen namentlich der feierliche Hall der Posaunen seyn könne, wird ein Jeder eingestehen müssen. Durch diese Zulassung musikalischer Instrumente bei dem Gottesdienste wird aber zugleich die Frage aufgerufen: ob man ihre Begleitung auch bei dem kirchlichen Chorgesange zu gestatten habe, und ob diese, wenn nicht allgemein, doch mindestens bei liturgischen Gottesdiensten als geeignet angesehen werden dürfe? Auf die Prüfung dieser Frage werden wir noch mit Wenigem einzugehen haben.

In älterer Zeit pflegte man für den Gebrauch musikalischer Instrumente bei dem kirchlichen Chorgesange auf den israelitischen Tempeldienst sich zu berufen, bei dem sie mannichfach und in reichster Fülle mitgewirkt hätten. Auch Mattheson, wo er in seinem „musikalischen Patrioten" die Figuralmusik, namentlich die von der Bühne entlehnten Gesangesformen vertheidigt als in der Kirche nicht nur zuläßige, sondern auch auf göttlichem Gebote beruhende, geht auf Davids und Salomo's Zeit zurück, und nimmt vor Allem auf den 150sten Psalm Bezug, als einen gleich den übrigen dem königlichen Sänger unmittelbar von dem heiligen Geiste eingegebenen, dessen Gebote daher als unverbrüchliches Gesetz gehalten werden müßten. Sei nun dort, ruft er aus, nicht auf das Ausdrücklichste vorgeschrieben, daß wir den Herrn „mit Posaunen und Pfeifen (als mit Blas'- und Windinstrumenten) mit Psaltern, Harfen und Saiten (als mit allerhand greifbaren, bestrichenen und befingerten Instrumenten) mit Pauken und Cymbeln (als mit Schlaginstrumenten) loben und preisen sollen? Gieb Gnade Gott (fügt er hinzu) daß wir dein Gebot, deinen Willen, dein Wohlgefallen hierin nach äußerstem Vermögen vollziehen!" Dieser Ansicht, fände sie nicht

schon auf ihrem eigenen Standpunkte ihre Widerlegung darin, daß mit der auf göttlichen Rathschluß erfolgten Zerstörung des Tempels und seines Dienstes auch jenes Gebot seine Erledigung gefunden habe, stellt sich, auf Eusebius' Ausspruch gegründet, die entgegengesetzte Überzeugung mit nicht geringerem Rechte gegenüber. Als Gott nur in Sinnbildern und Zeichen angebetet worden, sagt sie, habe es sich wohl ziemen können, ihn mit Gesängen zu Psaltern und Cythern zu preisen. Im neuen Bunde aber gelte das Bekenntniß der Zunge nicht mehr, noch die Beschneidung des Fleisches, sondern allein das Bekenntniß im Gemüthe, die Beschneidung im Herzen und Geiste. So dürfe denn bei Christen auch ein lebendiger Psalter, eine lebendige Cyther, von dem Geiste des Glaubens und der Liebe beseelt, in dem Gesange heiliger Lieder allein den Herrn preisen. Wollten wir dem hier ausgesprochenen Grundsatze uns strenge anschließen, so würden wir folgerecht aus unseren Kirchen auch die Orgel verweisen müssen, und mit ihr jene reichere Begleitung des Gemeinegesanges, für deren Zulässigkeit wir uns doch zuvor ausgesprochen haben. Allein bedingterweise, sofern nur vom Chorgesange die Rede ist, müssen wir dennoch ihr beistimmen. Wir haben diesen als höhere Blüte des Kirchengesanges bezeichnet, von ihm ausgesagt, daß in seinen Tönen das seelige Bewußtseyn der Gemeine als des Leibes Christi, wie in Freude so in Leid, sich aushauchen, daß er ein lebendiges Bild des höheren Seyns derselben darstellen solle. Dieses wird aber um so vollkommener geschehen, je mehr er in sich selbständig erscheint, in völligem Durchdrungenseyn von dem Göttlichen und Heiligen alle äußere Stütze zurückweisend, allen zufälligen Schmuck verschmähend, durch das fromme, aus der Tiefe der Brust in reinem Gesange erklingende Wort allein Leben und Daseyn gewinnend! Ein wie schönes Bild gewährt er dann

einer lebendigen Cyther, einer lebendigen Harfe! Der Gemeinegesang, auch bei fortschreitender Gesangesbildung, nothwendig immer in bedeutendem Antheile aus rohen, der Verschmelzung unfähigen Stimmen bestehend, wird allezeit äußerer Mittel bedürftig seyn, um diese so viel als möglich herbeizuführen, eines Kleides, das seine Blöße decke; ein solches gewährt ihm die begleitende Orgel, die ihr sich gesellenden Instrumente. Sein Verhältniß zum Chorgesange tritt damit in entschiedenem, scharfem Gegensatze hervor, nicht der äußeren Wirkung halber, sondern weil auf innerem nothwendigem Grunde beruhend. Ist aber dieses der Fall, so wird es auch für jene liturgischen Gottesdienste gleiche Geltung haben, und ich weiß keinen Grund aufzufinden, weshalb bei diesen eher als bei dem Hauptgottesdienste für den Chorgesang begleitende Instrumente mit freiem, selbständigem Spiele zuzulassen seien. Es wird behauptet, bei jenen trete das eigentliche, kirchliche Bewußtseyn nicht so sehr in den Vordergrund als bei diesem, und diese Behauptung scheint bei dem ersten Blicke dadurch gerechtfertigt, daß den liturgischen Gottesdiensten ihre Stelle als Nachmittagsfeier angewiesen wird, daß die Predigt dabei ausgeschlossen bleiben soll, mit dieser, und der nach altkirchlichem Gebrauche am Nachmittage unstatthaften Communion, ihnen aber zwei wesentliche Bestandtheile des christlichen Gottesdienstes gebrechen. Erwägen wir indeß, daß sie an den zweiten Tagen der hohen Feste, in der heiligen Woche, am Buß- und Bettage rc. stattfinden sollen, daß eben zu jenen Zeiten, an jenen Festen, die Mehrzahl der Gemeineglieder das Abendmahl zu genießen pflegt, und wir doch nicht voraussetzen dürfen, daß zu solchen Nachfeiern eben nur Katechumenen erscheinen werden, sondern auch Gläubige, in älterem kirchlichen Sinne; — so müssen wir doch annehmen, daß in der Mehrzahl der dabei Versammelten das seelige Ge-

fühl des Vorhandenseyns der Gemeinschaft mit dem Herrn, ihr Gemeinebewußtseyn als Leib Christi, besonders lebendig vorwalten werde; daß ein Verhältniß, ein Bedürfniß daraus hervorgehen werde, demjenigen gleich, das bei dem Hauptgottesdienste vorwaltet, eine ähnliche Stellung des Chorgesanges zum Gemeinegesange bedingend wie dort, nur daß diesem hier ein größerer Raum gegönnt wird, wo es sich darum handelt, in unmittelbarer Verkündigung des heiligen Wortes, im Gebete, im Gesange, mit einleitender und verknüpfender Rede, den prophetischen wie den evangelischen und epistolischen Bestandtheil der Schrift alten und neuen Testaments lebendig zu machen, in diesem Sinne das Wort reichlich walten zu lassen in der Gemeine. Wollten wir von rein praktischem Standpunkte her den Ausschluß der Begleitung bei dem Chorgesange in der einen wie der andern Art des Gottesdienstes rechtfertigen, so würden wir darauf uns stützen können, daß dabei alles möglichst zu vermeiden sei, was ihnen die Gestalt einer bloßen Musikaufführung gebe, daß auch ohne starke, den Ton verkörpernde Besetzung, die Geigen meist unwirksam bleiben in der Kirche, die bloße Begleitung der Blasinstrumente aber dem Gesange eher schädlich als vortheilhaft sei; wir bedürfen aber einer solchen Rechtfertigung nicht. Daß bei der Wahl der Gesänge für liturgische Gottesdienste auch solche in Betracht kommen können, deren Begleitung nur den Singstimmen als Hülfe sich anschließt, ohne irgendwie eine Selbständigkeit zu besitzen, leidet keinen Zweifel, weil mit jener ein nur untergeordneter Zweck verbunden ist, der sie unter Umständen überflüssig erscheinen läßt. Ist ihre Begleitung jedoch eine selbständige, und nicht etwa für einen bestimmten Zweck allein beigefügte, um deswillen also nur nicht unbedingt nothwendige, so wird man folgerecht auf die Anwendung solcher Tonsätze verzichten müssen. Denn man darf einem Kunstwerke

einen mit ihm organisch verbundenen Theil nicht willkührlich abstreifen, noch ihn durch etwas Anderes (etwa die Orgel) ersetzen; in seiner Ganzheit aber würde ein solches, aus den entwickelten Gründen, seine Stelle bei dem Gottesdienste nicht finden können.

Es kann nicht fehlen, daß eine solche Entscheidung von mancher Seite her lebhaften Widerspruch erfahren wird. Denn Vieles, dem Niemand hohen, ja ausgezeichneten Kunstwerth wird absprechen dürfen, dem Jeder wird zugestehen müssen, es sei aus wahrhaft frommem, geistlichem Sinne hervorgegangen, wird nun von dem Kreise kirchlicher (bei dem Gottesdienste anwendbarer) Tonwerke ausgeschlossen bleiben müssen. Gern gestehe ich, daß um manches, von mir mit inniger Liebe umfangenen, für mich wahrhaft erbaulichen Gesanges willen, es mich schmerzt, einen Ausspruch thun zu müssen, wie der auf diesen Blättern enthaltene; allein er ist nothwendige Folge der zuvor festgestellten Grundsätze und muß mit ihnen stehen und fallen. Treten wir aber auch demjenigen näher, dessen kirchliche Anwendung wir uns demnach versagen müssen, so wird diese, auch bei aller Vorliebe für dasselbe, immer bedenklich erscheinen. Die herrlichen, tiefsinnigen Motetten Johann Sebastian Bachs für reinen Gesang, namentlich die auf Kirchenlieder gegründeten, mit ihnen durchflochtenen, wären hier zwar nicht zu erwähnen, da aus der Anwendung von Instrumenten kein Grund gegen sie herzunehmen ist. Sie bewegen uns, die wir seit Jahren mit ihnen vertraut sind, in der innersten Seele, für einen Verein von Freunden des unsterblichen Meisters, eine nur aus solchen gebildete Gemeine, wenn sie sich denken ließe, fielen alle gegen sie aufzubringenden Bedenken dahin; wie aber bei größeren, ihrer Natur nach doch immer gemischten Kirchengemeinen? Können wir so leicht vergessen, wie viele Zeit es uns gekostet, zu dem

Verständnisse dieser wunderwürdigen Werke zu gelangen, wie es dann erst uns möglich geworden, mit reiner ungetrübter Empfindung sie in uns aufzunehmen? was werden wir nun erst von einer mannichfach zusammengesetzten Versammlung erwarten dürfen? Manches giebt es allerdings in diesen Gesängen, das auch den ungebildeten Hörer ansprechen wird, vor Allem vieles Einzelne in dem herrlichen Motett: „Jesu meine Freude;" denn es ruht auf einem Kirchenliede und dessen Weise, in welche das Gemeingefühl Aller einstimmt, es ist durchflochten mit Sprüchen aus dem Römerbriefe, die als Gemeingut aller Christen angesehen werden müssen. Wird aber ein solcher Hörer die so überaus kunstreiche Behandlung eben dieser Sprüche zu fassen vermögen, wird er, bei dem bedeutenden Umfange des Werkes, auch nur im Stande seyn, bei immer gespannter Aufmerksamkeit zu verharren, ohne in Ermüdung, in Zerstreuung zu verfallen? Am allgemeinsten zugänglich ist, unter den mit Instrumenten begleiteten Werken Bachs, gewiß seine Passion nach dem Matthäus; von dem gewaltigen Eindrucke den sie auf die verschiedenartigsten Hörer geübt, als lebendiges Bild der größesten That der Geschichte, hat gewiß ein Jeder in seinem Kreise die Erfahrung gemacht. Ziehen wir nun auch nicht die lange Dauer der Aufführung dieses Meisterwerks in Erwägung, sehen wir selbst hinweg über die Begleitung, so kann uns doch immer nicht verborgen bleiben, daß die große Wirkung, die wir ihm nachrühmen müssen, vor Allem auf der unmittelbaren Gegenwärtigkeit beruht, womit es die heilige Begebenheit uns entgegenbringt, so daß wir sie wahrhaft an ihm erleben; auf seiner dramatischen Kraft, um hier einen Ausdruck zu gebrauchen, den ich gern vermieden hätte. Hat aber der Sängerchor im evangelischen Gottesdienste nur dadurch eine Bedeutung und Berechtigung, daß er als Theil der Gemeine gedacht wird, so

verliert er diese doch offenbar dadurch, wenn er zwar wohl in frommer Betrachtung auftritt, bald aber auch als das wüthende den Herrn schmähende, verhöhnende Volk, als gleißnerische Schriftgelehrte, als verdammende Priester, ein anderes Mal wieder als Jünger des Herrn, alles in der bezeichnendsten Weise, immer hinausgehend aus der eigenen Persönlichkeit und eine fremde darstellend, also auch die Grenzen seiner Berechtigung überschreitend. Und wirkt nicht eben auch die geistreiche Begleitung dieser Gesänge dazu, jenes eigenthümlich Bezeichnende in das Leben zu rufen? Ein Anderes war es bei älteren Darstellungen der Leidensgeschichte durch Gesang, obwohl auch diese den evangelischen Bericht unter mehre Sänger und den Chor vertheilten. Denn der Vortrag ging niemals hinaus über die Grenzen einer mit lebendigem Antheil vorgetragenen Erzählung, wurde nicht zu vergegenwärtigender Darstellung, strebte nur dahin, die Verkündigung dessen was in den letzten Tagen des irdischen Wandels Christi sich begab, seines ewigen Opfers für die Sünde der Welt, auch äußerlich auszuzeichnen vor der alles Andern in seinem heiligen Leben. Daß mit dieser Ausschließung alles Dramatischen von dem Gottesdienste auch für Händels Oratorien kein Raum sich finde in demselben, folgt unmittelbar aus dem eben Ausgesprochenen; auch waren diejenigen unter diesen Werken, die seinen Namen unsterblich gemacht haben, ohnedies niemals für die Kirche bestimmt. Die hohe Stellung die wir seinem Messias einräumten, bürgt für unsere tiefe Verehrung gegen dieses unvergleichliche Werk; es beschließt in sich den ganzen heiligen Kreis dessen, das wir durch den ganzen Verlauf unseres Kirchenjahres feiern, reicht also hinaus über jeden einzelnen Gottesdienst. Unter den zahlreichen Cantaten J. S. Bachs aus denen, ohne sichtbaren äußeren Zusammenhang, seine Kirchenjahrgänge sich bilden, ist kaum eine, die während sie das Kunstin-

teresse in hohem Maaße in Anspruch nimmt, nicht auch ein lebendiges Zeugniß von dem frommen Sinne ihres Urhebers ablegte. Die predigtähnliche Form ihrer Texte werde, (so dürfte man glauben) bei liturgischen Gottesdiensten ihnen weniger hinderlich seyn, da bei diesen die Predigt ausgeschlossen bleibe; auch walte sie ja nicht in allen vor, und viele beschränkten sich nur auf ein Kirchenlied ohne weitere Einschaltung zwischen dessen Strophen, andere brächten einzelne Theile eines solchen auf erhebende Weise in Verbindung mit Sprüchen der Schrift; und sei nicht Schriftwort und Wort des heiligen Liedes die würdigste, ja die einzige Aufgabe für kirchliche Tonkunst? dürfe überhaupt nicht für einen Meister der selber eine Ausnahme bilde in seiner einzigen Stellung gegen alle übrigen, eine eben dadurch gerechtfertigte Ausnahme gemacht werden von einer, auch sonst noch so wohl begründeten Regel? Alles dieses ist zuzugeben bis auf die letzte, daraus hergeleitete Folgerung. Denn es wird dagegen immer geltend gemacht werden müssen, selbst wenn wir uns im Allgemeinen mit Anwendung der Instrumentalbegleitung bei dem Chorgesange in der Kirche befreunden könnten, daß bei der Mehrzahl dieser Werke ihr kunstreich tiefsinniger Bau vorzugsweise das Kunstinteresse und die Kritik bei den Kundigen in Anspruch nehmen werde, daß sie den Unkundigen verschlossen bleiben müßten, höchstens mit Ausnahme derer die als Ausübende sich längere Zeit mit ihnen beschäftigt hätten; daß in Form und Inhalt die Geschmacksrichtung ihrer Zeit sich ihnen zu sehr anfärbe, als daß sie allgemeine Geltung gewinnen könnten, daß diese Färbung auch sehr wesentlich zusammenhänge mit der Behandlung der dabei angewendeten Instrumente. Auf alles dieses ist in dem Vorangehenden bereits näher eingegangen, es bedarf also hier keiner Wiederholung des schon Gesagten.

Sollen nun diese Werke und andere ihnen ähnliche, gänzlich heimathlos dastehen, auf immer verbannt von der Stelle der sie einst zum Schmucke gereichten? Soll man ihnen nicht mehr mit der ernsten Sammlung entgegentreten, die dieser Stätte gebührte, sondern im Concertsaale, höchstens mit der Hoffnung einen Kunstgenuß an ihnen zu finden, wenn man überhaupt noch die nicht unbedeutende Mühe an sie wenden will, die ihre Wiederbelebung erheischt? oder sollen sie lediglich den Sammlern, den Forschern anheimfallen?

Von manchen unter ihnen ist das letzte nicht mehr zu fürchten, da unsere Zeit sie mit Liebe zu ergreifen begonnen hat, ja von einzelnen Stimmen der Wunsch laut geworden ist, sie in der Kirche wieder heimisch zu sehen. Das wird freilich, nach dem so eben Ausgeführten, in so weit nicht geschehen können, daß sie Theile des Gottesdienstes bilden dürften. In die Mitte der Gemeine, als solcher, kann man sie nicht stellen, also nicht in die Kirche, in eigentlicher Bedeutung; warum aber ihnen das Kirchengebäude nicht öffnen? Ich habe zuvor von Vorhöfen der Kirche geredet, in diesem Sinne erscheint mir das Kirchengebäude hier; es soll einer Kunst sich aufthun, deren Gegenstand das Heilige ist, und deren Schöpfungen an der Stätte der Anbetung doch wohl nicht den Anforderungen einer zersetzenden Kritik allein begegnen, oder lediglich die Einbildungskraft beschäftigen werden, sondern auch den Sinn erwecken für ihren eigentlichen Kern, die fromme Weihe die in ihnen waltet, von ihnen her auf den hingegebenen Hörer ausströmt. Sie sollen dann aber auch nicht für die Gebildeten, die Reichen, allein laut werden, sondern für Alle. Wie der Vermögende auch für den Gottesdienst eine Stelle gegen Entgelt erwerben darf, so fordere man von ihm eine vor jeder Aufführung zu entrichtende mäßige Beisteuer, man vergebe Stellen bis zu der Ausdehnung,

daß von dem für sie Einzunehmenden die Kosten der Aufführung reichlich gedeckt werden können, der übrige Raum sei einem Jeden geöffnet. Mag es auch seyn, daß, wie bei jedem Ungewohnten, zuvor noch nicht Dagewesenen, Anfangs die Neugier vornehmlich herandrängt, sie wird bald gestillt seyn, wenn einigemal im Jahre eine gleiche Aufführung sich wiederholt, und dieser werden Diejenigen dann verbleiben, denen sie wahrhaftes, inneres Bedürfniß ist, denen aber bisher die Mittel fehlten dieses zu befriedigen. Wie mancher Funke des Geistes, nicht allein künstlerischer Schöpfungskraft, sondern auch frommer Erkenntniß, wird dann entzündet werden können in Solchen, bei denen er zuvor ungeweckt schlief, weil sie als leiblich Darbende auch zu geistigem Darben verurtheilt waren; wie wird allgemach ein inneres, lebendiges Verhältniß sich wieder bilden zu jenen köstlichen Werken, wie werden sie, soweit dieses möglich ist, immer mehr in den Besitz des Volkes übergehen! Die Kirche in ihrem inneren Heiligthume, in ihren Vorhöfen, wird wiederum in edelstem Sinne eine Pflegerin der Kunst werden als einer Frucht des Geistes, nicht eines wuchernden Auswuchses der Üppigkeit und Genußsucht, und ein ernstes Überwachen der Grenzen jedes Gebietes wird, soweit dies menschlichen Veranstaltungen gewährt ist, einer jeden Ausartung wehren.

Es ist aber auch nicht die Meinung, daß öffentliche Aufführungen der beschriebenen Art vereinzelt dastehen sollen, sondern sie sollen in Zusammenhang gebracht werden mit einer Bildungsanstalt für Tonkunst überhaupt, und namentlich für heilige. Den Plan einer solchen Anstalt, ihre Begründung, die Ausdehnung ihrer Thätigkeit bis in das Einzelnste vorzuzeichnen, kann hier der Ort nicht seyn, nur einzelne Andeutungen sind vergönnt, und mit ihnen mögen diese Blätter ihren Schluß finden.

Als Zweck einer solchen Anstalt, der man in Beziehung auf die Tonkunst allgemein den Namen eines Conservatoriums, einer erhaltenden, bewahrenden, beizulegen pflegt, erscheint mir vor Allem die Bildung der Lehrer und ausübenden Tonkünstler; eben darin äußert sich ihre erhaltende Wirksamkeit. Tonwerke können nur durch Wiederhervorbringung sinnlich und geistig genossen, im Leben erhalten bleiben, und unterscheiden sich eben hierin von den Erzeugnissen anderer schöner Künste. Die Lehre die zu einer solchen Wiederbelebung anleitet, indem sie in das Innere des Baues der Tonwerke einführt, zu voller Anschauung ihres Wesens verhilft, zu ihrer Darstellung befähigt; die Kräfte durch die eine solche dann erst möglich wird, dürfen nicht untergehen, wenn das Kunstwerk, und endlich mit ihm die Kunst selbst, nicht ein gleiches Schicksal erfahren soll. Da nun die bedeutendsten Werke, in welchen das rechte Mark der Kunst beruht, nur durch ein geordnetes Zusammenwirken, durch vereinte Bemühungen Vieler, in das Leben gerufen werden können, so folgt daraus unmittelbar, wie förderlich einem solchen Zwecke ein dahin gerichteter gemeinschaftlicher, nur durch eine größere Anstalt zu bewirkender Unterricht seyn müsse, und eben dadurch begründet sich das Bedürfniß einer solchen. Die ersten, schon durch den Schulunterricht zu erwerbenden Vorkenntnisse, wie davon bei der allgemeinen Vorbildung für den kirchlichen Gemeinegesang bereits gehandelt ist, würden zwar bei der Aufnahme in eine solche Anstalt vorauszusetzen seyn; in einer unteren Abtheilung derselben müßte jedoch, nur in höherer Beziehung, jene Schule noch einmal durchlaufen werden. Denn galt es dort vornehmlich den reinen und richtigen Gesang, die Übung der einfachen geistlichen und volksmäßigen Melodie, die lebendige Anschauung der einen und der andern in ihrem inneren Bau und dessen Verhältnissen, so soll in einer solchen größe-

ren, der höheren Tonkunst eigends gewidmeten Anstalt die Ausbildung zu kunstmäßiger Übung des Gesanges wie Instrumentenspieles erfolgen; das vorgeübte Gehör, die schon beschulten Stimmorgane sollen nun auch die Schönheit des Tones hervorbringend erkennen, und volle Gewalt über denselben gewinnen lernen. Das Auge soll, nachdem vor ihm das Ohr durch sinnliches Vernehmen, von den harten Dreiklängen beginnend, zu den weichen, und so von einer Tonleiter zu der anderen fortschreitend, die Anschauung dieser nächsten Beziehungen der Töne zu einander gewonnen hat, sich diesem gesellen, das von dem befreundeten Sinne Wahrgenommene in der Tonschrift wiederfinden, an deren schnellen, sicheren Überblick sich gewöhnen. Schreitet die sinnliche Wahrnehmung des Ohres, mit der überall zu beginnen ist, von den Mißklängen, und zwar zunächst den diatonischen, durch die chromatische Tonleiter fort zu den aus dieser mannichfach hervorgehenden, zusammengesetzteren; hat der Lehrling die Fähigkeit gewonnen, was er auf diesem Wege hörend vernommen, was er dann singend dargestellt hat, auch mit dem richtigen Namen zu bezeichnen, dann kehre er wieder zurück zu den Tonzeichen, er übe sich es in denselben zu erkennen, es durch sie mit Sicherheit wieder darzustellen. So treten dieselben in ihr rechtes Verhältniß als Mittel das zuvor Angeschaute festzuhalten, es wird an ihnen dem weitergebildeten Schüler lebendig und unmittelbar sich wieder hervorrufen, sie werden ihm seyn, was die gemeine Schrift der Rede ist, und jenes kümmerliche Wesen wird aufhören, das von den Tonzeichen erst zum Clavier seine Zuflucht nimmt, nicht um das durch ihre Vermittelung bereits Angeschaute darzustellen, sondern überhaupt erst einige Anschauung der ersten Bestandtheile eines Tonsatzes zu gewinnen. Wie sehr die Sicherheit der Ausführung durch den eben vorgezeichneten Weg gewinnen müsse, ist einleuchtend. Nun fol-

gen, in höherer Abtheilung, Übungen, getheilt zwischen Gesang und Instrumentenspiel, bei welchem letzten, neben dem Clavier und der Orgel, auf die Geige vornehmlich Rücksicht zu nehmen ist; durch die vorangegangenen Gesangübungen wird von dem wohlgeleiteten Ohre ein sicherer Führer gewonnen seyn für Reinheit der Griffe auf diesem Instrumente, mit dem Anfänger unfreiwilligen Hörern das ihrige sonst auf das empfindlichste verletzen und das eigene verderben. Neben der Übung schreitet auch die Lehre fort zu höherer Stufe: die Harmonik lehrt Zusammenhang und Verhältniß der einzelnen wohl- und mißklingenden, zuvor schon sinnlich aufgefaßten Zusammenklänge, ihre Stellung zur Tonleiter; Metrik und Rhythmik, nachdem in der vorangehenden Lehrabtheilung der innere Zusammenhang einfacher Melodieen durch sie zur Anschauung gelangt ist, führen tiefer ein in den künstlicheren melodischen Bau größerer Werke, wie diese nunmehr zum Gegenstande gemeinschaftlicher Gesangübung der Schüler verschiedenen Stimmumfanges werden müssen, bei denen die Rücksicht auf den, an einfacheren, einstimmig ausgeführten Melodieen zuvor schon geübten Vortrag immer mehr in den Vorgrund tritt. Auf der höchsten Stufe endlich erscheinen die Lehrlinge zu kunstgerechter Darstellung im Gesange und Spiele befähigt und in dieser werden sie dann fortgehend an Meisterwerken ihrer Kunst geübt; die Lehre, in stetem Zusammenhange mit der Übung, wenn auch zu besonders festgesetzten Zeiten neben derselben hergehend, erschließt als Compositionslehre, die innersten Geheimnisse des Baues musikalischer Kunstwerke in Führung und Verflechtung der Stimmen, zu deren Erkennen das in Rhythmik und Harmonik Erlernte befähigt hat. Die schwierigen Formen des Canons, der Fuge &c. werden erlernt, der Lehrling muß durch eigenes Bilden auf diesem Gebiete ein Zeugniß ablegen von lebendiger Anschauung dessen was er

durch die Lehre empfangen hat. Der innere geistige Zusammenhang des Kunstwerks, das Verhältniß der Mittel durch welche in ihm der Gedanke seines Urhebers sich verkörpert hat, wird besprochen; der Schüler, dem früher schon die Tonschrift ihre rechte Bedeutung gewonnen hat, dem sie ohne weitere Beihülfe Anschauungen hervorruft, wird nun im Erkennen und Zusammenfassen der einzelnen Bestandtheile vielfach zusammengesetzter Tonwerke, dem raschen Überblicke aller einzelnen Stimmen derselben geübt und gewöhnt, den wesentlichen Inhalt derselben auf dem Claviere darzustellen — er lernt Partituren lesen und spielen; endlich lehrt ihn die Geschichte seiner Kunst, wie mit dem geistigen Bedürfnisse derselben auch der Umfang der ihr zu Gebote stehenden Darstellungsmittel gewachsen sei, wie die Art der Ausbildung dieser Mittel und ihr Gebrauch allezeit auf einer bestimmten Anschauung des Tonreiches beruhe; in diesem Sinne wird er mit den vorzüglichsten Meistern der drei letzten Jahrhunderte und ihren Leistungen bekannt gemacht, wie sie ihm denn auch bei den gemeinschaftlichen Übungen im Gesange und Spiele allgemach zur Anschauung gebracht werden. Auf diesem Wege wird, meiner Überzeugung zufolge, ein Stamm gebildet werden für jene fortgehenden Aufführungen geistlicher Werke in der Kirche; ein Stamm, in das Wesen derselben einzudringen befähigt, dem alsdann auch Kirchenchöre, gebildete Freunde der Tonkunst, und fachmäßige Tonkünstler gern sich anschließen würden zu Verherrlichung derselben. Daß die Schüler der Anstalt, sie seien nun Freischüler oder gegen Entgelt aufgenommene, an solchen Aufführungen theilzunehmen haben, müßte als Bedingung jeder Aufnahme feststehen, denn dieselben müssen als wesentlich zu deren Leistungen gehörend gelten, wenn sie auch nicht in deren Räumen stattfinden, sondern in der Kirche. Es würden deren jährlich drei stattfinden können, am zweckmäßigsten viel-

leicht an den dritten, in protestantischen Landen fast allgemein aufgehobenen Feiertagen der drei hohen Feste, wo denn zugleich die vorzutragenden Tonwerke diesen heiligen Zeiten angemessen zu wählen seyn dürften.

Vielleicht vermißt man mit Befremden in diesen Andeutungen, was gewöhnlich als eine Hauptaufgabe solcher Anstalten betrachtet zu werden pflegt: die Bildung von Componisten, Preisaufgaben, Wettstreite in Lösung derselben u. s. w. Freilich hätte man darauf gefaßt seyn können, dergleichen hier nicht zu finden, da als Zweck der in Vorschlag gebrachten Anstalt, nur die Bildung der Lehrer und ausübender Künstler genannt, die der schaffenden Tonsetzer aber ganz mit Stillschweigen übergangen ist. Das ist jedoch mit Vorbedacht und Absicht geschehen. Nach den allgemeinen Grundzügen des Planes, wie ihn die vorangehenden Blätter enthalten, soll die Anstalt dem Lehrlinge das Tonreich in möglichst weitem Umfange eröffnen, die Fähigkeit der Anschauung in ihm ausbilden, an Kunstwerken ihn über deren inneren Gehalt, ihren Bau, durch den dieser in das Leben tritt, belehren, ihn zur Theilnahme an deren Darstellung — ihrem Wiederbeleben — befähigen, durch eigene Versuche, immer im Sinne strenger Schule, ihn anhalten, das Angeschaute, Erkannte, auch selbstthätig hervorzubringen, es sich dadurch vollkommen eigen zu machen. Damit ist ihm zugleich Alles gegeben, dessen er als schaffender Tonkünstler bedarf, wenn er wahrhaften Beruf dazu hat. In dem bis dahin geförderten Schüler pflegt sich dann meist der Drang zu regen, nun auch mit eigenen, unabhängigen Erzeugnissen hervorzutreten, der oft nichts weiter ist als ein leerer Kitzel. Diesen zu nähren, ein Geschäft aus förmlichem Abrichten zu eigener Hervorbringung zu machen, ist geradehin schädlich und verderblich. Jeder außerhalb der Grenzen der Schulübung gemachte freie Versuch finde die strengste

Beurtheilung. Lebt in dem Lehrlinge, genährt wie er ist von dem Besten was auf dem Gebiete seiner Kunst erwuchs, die Überzeugung, daß selbst solchen Werken gegenüber auch er noch etwas zu sagen, zu offenbaren habe aus dem Schatze seines Innern, so wird ihn jene Strenge nicht zurückschrecken, ja, sollte sie, die Grenze des Gerechten überschreitend, ihn verletzt haben, so wird seine innere Kraft an ihr sich stählen. Was haben wir dagegen zu gewärtigen, wenn ihm ein Preis gezeigt wird in der Ferne, den er sich aneignen kann sobald er etwas macht, wenn er weiß, daß unter den Wettkämpfenden um denselben Demjenigen, der das verhältnißmäßig Beste, das dabei von dem wahrhaft Guten noch sehr weit entfernt seyn kann, geliefert hat, jener Preis immer zu Theil wird! Handelt es sich nun gar um eine Aufgabe die dem Gebiete heiliger Tonkunst angehört, wo geläuterte Empfindung, inneres Durchdrungenseyn von dem würdigsten Gegenstande, mehr als irgendwo anders eine Bedingung wahrhaften Schaffens ist: wird da nicht bei dem Anreize zum Machwerk die Hohlheit und Lüge sichtbarer und verletzender hervortreten als auf jedem andern Gebiete, das Mißverhältniß der Anwendung reicher und glänzender Mittel, selbst mit einigem Geschicke, gegen den dürftigsten inneren Gehalt! Werden wir es nicht zu verantworten haben, wenn ein Gekrönter, mit einem Preise Begabter, seine Anlagen und Kräfte überschätzend, dadurch veranlaßt wird, sich in einen Kreis zu begeben, dem er nicht gewachsen ist? Werden wir nicht überfluthet werden mit einem Schwalle leerer Hervorbringungen, deren Urheber nun alle das Ansinnen aussprechen sie zu Gehör zu bringen, mit jener Aufdringlichkeit, die nur zu sehr in unsern Tagen sich hervorthut, die das anerkannt treffliche Ältere zur Seite geschoben wissen will, da es doch einmal reichlich seine Zeit gehabt habe, und nun in den Bücherschränken zur Ruhe

gelegt werden dürfe, um dem Fortschritte der Gegenwart Raum zu gewähren! —

Ist eine Zeit wahrhaft schaffensbedürftig und schaffensfreudig, so bedarf sie keines äußeren Anreizes; halten wir diesen für nothwendig, so legen wir damit zugleich das Bekenntniß ab, daß wir sie nicht dafür halten, und sind mit uns selber im Widerspruche, wenn wir dennoch von ihr erwarten was sie nicht zu leisten vermag. Der Begabte, durch Lehre Befähigte wird aus innerer Nothwendigkeit mit dem aus der Seele ihm Gedrungenen die Herzen seiner Hörer in urkräftigem Behagen zwingen; der wenn auch Geübte, Beschulte, sofern ihm gebricht was keine Lehre auf ihn zu übertragen vermag, was nur als unmittelbares göttliches Geschenk empfangen wird, läuft in der Tonkunst, die einigem Geschick die Möglichkeit mannichfacher, anscheinend neuer, ursprünglicher Verknüpfungen vergönnt, mehr als anderswo Gefahr, ein Gericht aus Anderer Schmause zu brauen, und kümmerliche Flammen aus ihren Aschenhäufchen herauszublasen! Wir lehren unsere Sprache, wir unterweisen in richtigem Denken, in angemessenem Ausdrucke des Gedachten, wir machen mit den vielerlei Formen gebundener Rede bekannt, aber es kommt uns nicht in den Sinn, Dichter bilden zu wollen; mögen wir dem Lehrlinge der Tonkunst deren Sprache in allen ihren reichen Beziehungen gründlich eröffnen, nicht aber uns vermessen ihn zum schaffenden Tonsetzer zu machen, ja ihn dahin zu spornen!

Wiefern bei Schülern bildender Kunst, die ohnehin bei strengerer Vorübung für dieselbe, zu Bewältigung des rohen Stoffes, gewöhnlich nicht mit gleichem Leichtsinne dem Berufe des Hervorbringens sich widmen wie Jünger der Dicht- und Tonkunst, Preisaufgaben zulässig seien, ist hier nicht zu untersuchen. Auf dem Gebiete der Tonkunst aber gehören sie dem

Kunstleben an, nicht der Kunstschule, und sie mögen allezeit an eine bedeutende Veranlassung, einen würdigen Gegenstand sich knüpfen, in diesem Sinne stets als wahrhafter Lebenspuls der Kunst erscheinen. Der Schüler dieser Kunst, wenn auch mit anderen Genossen wetteifernd in Lösung der von dem Meister gestellten Aufgabe, begnüge sich mit dessen Anerkenntniß seiner Leistung, und verzichte auf öffentliches Hervortreten mit derselben. Für den Meister wird es allezeit der dankbarste, schönste Beruf bleiben, den auch für das Schaffen begabten Lehrling aufzufinden, ihn zu erkennen, zu fördern; für den Staat eine heilige Pflicht, den durch ihn Erzogenen vor allen Anderen einen Wirkungskreis zu gewähren, der, ihnen den Unterhalt sichernd, sie zugleich befähigt, mit ihren Gaben zu allgemeinem Besten zu wuchern. Ein Jeder aber, was er thut, das thue er von Herzen, zur Ehre dessen dem er seine Gabe verdankt, die er nicht von ihm selber hat, und nicht geschehe es um eitlen Ruhmes und Gewinnes willen.
